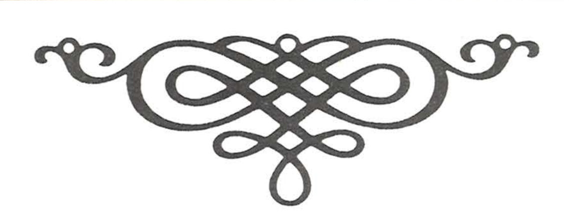




Roberto Arlt

Escriben

Fernando Ainsa, Analía Capdevila, Raúl Crisafio, Claudia Gilman, Gerardo Mario Goloboff, Aníbal Jarkowski, Blas Matamoro, José Ortega, Adriana Rodríguez Persico y Sylvia Saítta



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6

Los Complementarios 11

ROBERTO
ARLT



Roberto Arlt en Marruecos (1935), durante un viaje como corresponsal del diario *El Mundo,* de Buenos Aires



Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos

I. La figura del escritor

La producción de Roberto Arlt puede leerse desde este enunciado[1] porque su escritura usa todas las lenguas y los tonos para armar, en la superposición de fragmentos, una identidad cultural que es también lingüística.

La conciencia de la palabra define la identidad del escritor. Los textos arltianos están atravesados por una subjetividad narradora que aglutina y da coherencia a otras formas de identidad. Las condiciones de posibilidad de la ficción —el narrador, la experiencia y la mentira— se representan una y otra vez con la prepotencia del deseo.

Arlt pone en escena la idea de que en el origen de la narración se encuentra la experiencia. Los viajes proveen imágenes dignas de ser relatadas: no importa que se trate de una travesía a tierras remotas o hacia algún rincón familiar urbano. Todos los viajes se convierten en aventuras fascinantes para un *flâneur* y los narradores arltianos pertenecen a esa raza especial de los perseguidores del detalle en medio de la multitud.

«Cuando se sale de viaje, bien se puede contar algo, dice un dicho popular y piensa en el narrador como alguien que viene de lejos. Pero también se presta oídos a quien, comiendo bien se mantiene en el país y conoce sus historias y sus tradiciones»[2]. Dos libros de Arlt testimonian sendos tipos de experiencias, la sedentaria y la nómade; dos tipos de discurso, la crónica de lo cotidiano y el cuento popular, y una misma visión deslumbrada: las *Aguafuertes porteñas* y *El criador de gorilas* exhiben narradores que gozan de las sorpresas y buscan la revelación, subjetividades abiertas a la plenitud de la experiencia que se convierte en materia prima.

[1] *Arlt, Roberto. «El idioma de los argentinos» en* Aguafuertes porteñas. *Buenos Aires, Losada, 1976, págs. 141-144.*

[2] *Benjamin, W. «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov» en* Sobre el programa de la filosofía futura. *Barcelona, Planeta-Agostini, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, n.º 58, 1986, pág. 190.*

Benjamin dice que el *flâneur* siempre sigue una huella que desemboca en un crimen[3]; la superposición de las figuras del *flâneur* y del detective construyen al narrador arltiano pero no lo agotan; se suman a éstas la del filólogo —complemento del *flâneur*— y la del delincuente —complemento del detective—.

Lo exótico y lo cotidiano. Si la representación de la vida diaria exige el ejercicio de numerosas etimologías porque la identidad encarna en el cuerpo de la lengua, cuando irrumpe lo diferente, lo raro y lejano, la lengua se neutraliza, se deshace de todo elemento local y, al limpiarse de voces porteñas, se vuelve sobre la anécdota.

A esta constelación cabría agregar la figura del comentarista que articula *Los siete locos* con *Los lanzallamas.* Erdosain, que cuenta su vida y la historia de la sociedad secreta al comentarista, muestra el proceso de escritura: alguien confiesa sus experiencias a otro que las oye y las reescribe transformándolas.

II. La identidad porteña

Especie de fisiología sobre el filo de la década del 30, las *Aguafuertes* descifran la identidad porteña mediante la focalización no sólo de ciertos personajes sino también de la lengua que hablan y que los describe. Se trata de una identidad que se aprieta en una jerga, armada a partir de un único elemento, una palabra lunfarda —el furbo, el esquenún, el esgunfiado— que funciona a la manera de aleph.

El narrador combina formas de recorridos: deambula indistintamente por las calles porteñas y por los sentidos del lenguaje. Topografías y etimologías sirven para trazar los mapas que circunscriben territorios sociales y lingüísticos. Si toda identidad se define por fronteras, por los límites que señalan los espacios otros y de los otros, la literatura intenta dibujar fronteras geográficas y corporales, de inscribir la topografía de la individualidad en una topografía comunitaria.

La pregunta por la identidad deriva en una pregunta por la distribución, la pertenencia y el derecho a ejercer el poder sobre determinados espacios. En Arlt este espacio es, a la vez, geográfico y lingüístico. Una lengua y un lugar. La constitución de una identidad necesita de un territorio que opera como el lugar de inscripción de los sentidos de esa identidad. En cualquier caso, se trata de una territorialización simbólica que guarda relaciones ambiguas y complejas con la coyuntura histórica.

En épocas de crisis, las preguntas por la identidad ocupan el centro de la vida cotidiana y de los debates intelectuales ¿Quiénes somos? ¿Cómo

[3] *Benjamin, W. «El flâneur» en* Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2. *Madrid, Taurus, 1980.*

incorporamos lo nuevo? Desde las primeras décadas del siglo, Buenos Aires cambia a un ritmo alucinante; las transformaciones abarcan la ciudad, la sociedad, la política, la cultura y la vida cotidiana.

En 1920, Arlt y Borges concuerdan en la vehemencia de atrapar la voz de un lugar; ambos escriben *El idioma de los argentinos*[4] pero se distancian en el momento en que Arlt hace del lunfardo la lengua nacional reivindicando así la germanía despreciada por Borges. El idioma que identifica a una nación no se halla en las calles nostálgicas de un pasado irremediablemente ido sino en la violencia de un *cross* a la mandíbula: «Cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio le dice: "Te voy a dar un puntazo en la persiana", es mucho más elocuente que si dijera: "Voy a ubicar mi daga en su esternón". Cuando un maleante exclama, al ver entrar a una pandilla de pesquisas: "¡Los relojié de abanico!", es mucho más gráfico que si dijera: "Al socaire examiné a los corchetes"»[5].

Las diferencias son notables y, también, algunas coincidencias. Para Borges la identidad lingüística reside en un tono peculiar; lo particular tiene que ver con la entonación, con la voz y con las emociones y el sistema de valores que entraña el gusto por la oralidad. Una lengua se define como nacional de acuerdo con las categorías de uso y de pueblo. El que escucha ese uso especial presiente allí la patria. La lengua crea un espacio de unión; cuando los sujetos emplean esos tonos y esos matices de la voz adquieren una nacionalidad. La noción de pueblo está en el centro de la caracterización de un idioma común; esta noción incluye a algunos —cuarteadores, obreros y carniceros— y excluye a muchos otros, por ejemplo a los ladrones que hablan en lunfardo. Una genealogía criolla de voces, una tradición literaria y la marcada ausencia de extranjeros han acuñado la lengua amada por el Borges populista de la década de 1920.

Libre del peso de las tradiciones, el texto arltiano enfatiza la eficacia: desaparecen el culto exacerbado al coraje y la supremacía de la ley gaucha. Al tipo de vinculación igualitaria de los protagonistas criollos preferidos por Borges lo sustituye una relación de desigualdad encarnada en el victimario y la víctima o los representantes de la ley y los marginales. Puesto que no tiene un pasado prestigioso, Arlt puede renegar de él y abogar por la modernidad. Y si los antecesores no nos legaron una lengua, hay que buscar alguna otra fuente de legitimación. Y si aquí no importa la procedencia, de nuevo, como en Borges, el uso que hacen las mayorías institucionaliza una lengua. Frente a la posición purista de su contrincante, el aguafuerte, de modo provocativo, concibe el idioma como un organismo vivo: «Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños;

[4] *Cfr. Borges, Jorge Luis.* El idioma de los argentinos. *Bs.As., Gleizer, 1928.*

[5] *Arlt, Roberto. «El idioma de los argentinos», pág. 143.*

pero en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan las palabras de todos los ángulos»[6].

El idioma de los argentinos. Los textos de Borges y de Arlt se enfrentan en una disputa que gira en torno al derecho de una lengua a ampliar sus dominios, a dejar los estrechos márgenes de la ciudad y extenderse por la magia de la sinécdoque hasta ocupar los anchos límites de la nación.

Se sabe: toda comunidad necesita de ciertos núcleos de adhesión, de ciertos elementos que desempeñen la función de cohesión social. La lengua es un poderoso factor de unión y por ello objeto de disputas[7]. Desde la perspectiva de la antropología social, Gellner afirma que en una sociedad moderna, sólo las culturas son depositarias de legitimidad política[8]. De otro modo, cuando se dan las condiciones para que surjan culturas altas, estandardizadas, homogéneas y apoyadas por el centro, estas culturas sancionadas por la educación que se expanden a las mayorías son reconocidas como centros de unificación. Pero no bien los individuos toman conciencia de su cultura, perciben otras como amenazantes: ha alumbrado el nacionalismo.

En este contexto, la literatura juega un papel importante en la construcción de los imaginarios que organizan la vida colectiva al tejer tramas de sentidos. Dentro del campo intelectual, las batallas por el poder simbólico se dirimen en luchas de representaciones del mundo social que —aunque pretendan servir los intereses mayoritarios— aspiran a imponer una visión sobre otras[9].

Quizás el éxito de las *Aguafuertes porteñas* resida en la articulación de ciertos imaginarios que componen una identidad multifacética, milhojas que haciendo pie en la vida cotidiana, superponen con lucidez irónica lo individual a lo general y lo íntimo a lo social. Desde este espacio simbólico, Arlt lanza el desafío a la academia y a sus reglas de bien decir. Respaldado por el consenso de los lectores que lo atiborran de cartas, Arlt habla del idioma, se entromete en el terreno de la institución y discute los criterios que delinean la identidad lingüística. Las *Aguafuertes* no pretenden atrapar esencias sino apropiarse de algunos modos prestigiosos de construir identidades —como son los estereotipos lingüísticos y sociales— y los transforma mediante un uso irreverente que se inicia con el hecho mismo de emplazar el debate en las columnas del diario *El Mundo* y de elegir los interlocutores entre el público extraído de los sectores medios urbanos.

La identidad deriva de una cadena de desvíos: ante todo, el espacio de la discusión se desplaza de los recintos exclusivos de las élites hacia el popular de la redacción de un periódico; esquivando las jerarquías, el periodista-escritor da a sus enunciados una dirección horizontal; los personajes que encarnan los parámetros de la nacionalidad distan mucho de los héroes

[6] Idem, *pág. 142. La increpación a Monner Sans tiene la fuerza de una pregunta retórica: «¿Quiere usted dejarse de macanear?» (pág. 141). La palabra repetida varias veces en el texto podría haber provocado un gesto de horror en el ensayista Borges quien desecha su empleo por ser una «palabra limítrofe, que sirve para desentenderse de lo que no se entiende y de lo que no se quiere entender. ¡Muerta seas, macana, palabra de nuestra sueñera y de nuestro caos!». Borges,* op. cit., *p. 181.*

[7] *La defensa de una lengua nacional es una problemática de las élites intelectuales que tiene larga data en Argentina. Se inicia con la generación de 1837, continúa en la década de 1880 —año en que se consolida el Estado nacional— cuando se enfrentan las posiciones de Rafael Obligado —defensor de las manifestaciones locales— con las de Calixto Oyuela —partidario de una línea castiza—. La disputa tiene otro punto de emergencia en los textos criollistas de Ernesto Quesada aparecidos en la revista* Estudios *(1902), que abogando por la unidad de la lengua española, se oponen a cualquier dialecto que implique fragmentación. En la época del Centenario se crean las instituciones básicas para la legitimación: 1910, Academia Argentina de la Lengua; 1913, la cátedra de Literatura Argentina, en la Facultad de Filosofía y Letras.*

[8] *Gellner, E.* Nations and Nationalism. *Oxford, Basil Blackwell, 1983.*

[9] *Bourdieu define este tipo*

de los libros escolares; un tono burlón despeja la ampulosidad del tema y lo convierte en algo cotidiano: en el mismo nivel se habla del idioma nacional, de los trabajos y las ocupaciones de los porteños, de las costumbres barriales o del aspecto arquitectónico de algún lugar de Buenos Aires. Arlt realiza una operación desacralizadora que consiste en la centralización de los márgenes, en convertir lo que es socialmente fronterizo en elemento simbólico fundamental.

Si las instituciones se encargan de reticular el espacio entero en regiones y encierran a los grupos en cada fragmento, cuestionar esa primera división supone una política de la lengua que rechace el orden instaurado y lo reemplace por otro; la escritura concreta está propuesta en tanto reformula la identidad lingüística y cultural sobre la base de lo excluido por la cultura oficial. En otras palabras, entre guiños humorísticos y sonrisas que a veces estallan en carcajadas, los textos corroen el poder representativo —en la doble acepción del término— de las instituciones.

Una colocación descentrada en la que el sujeto-escritor encuentra un espacio cómodo, implica también la capacidad de concentrar sentimientos y experiencias comunes; esos individuos logran «que seres, hombres y mujeres, que viven bajo distintos climas, se comprendan en la distancia porque en el escritor se reconocen iguales (...) un escritor que sea así, no tiene nada que ver con la literatura. Está fuera de la literatura. Pero, en cambio, está con los hombres»[10]. El escritor, agente de cultura, puede constituirse en punto de convergencia de vínculos intersubjetivos. Fieles a las leyes genéricas, las *Aguafuertes* son el revés de la trama de *Los lanzallamas;* mientras la novela prefiere la ficción a la realidad y Barsut se convierte en actor de Hollywood, los textos periodísticos optan por la vida contra el arte.

III. Novela y utopía

Arlt abomina de las instituciones, podría decirse que éste es el motor de su escritura. Si las *Aguafuertes* diseñan la identidad lingüística poniendo en duda la lengua oficial y atacando a la academia, las novelas se dedican a la demolición de otras instituciones; en el caso de *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* el blanco es el Estado.

En el siglo XIX el destino de la novela corre paralelo al desarrollo de las naciones; el género construye mundos que anhelan alguna forma de totalidad mientras critica el orden que reglamenta la vida colectiva. Jean Franco piensa que la idea de nación, el carácter original de América y la inclusión de héroes, son los ejes que guían la concepción de las primeras historias de la literatura latinoamericana[11]. En la década del 20 y en ple-

de poder como inherente a los sistemas simbólicos que son constructores de mundos, de realidades que tienden a establecer un orden gnoseológico. Cfr. Bourdieu, P. O poder simbólico. *Lisboa, Difel y Río de Janeiro. Editora Bertrand Brasil, 1989.*

[10] *Arlt, Roberto. «Sobre la simpatía humana» en* Aguafuertes porteñas, *pág. 162.*

[11] *Franco, Jean. «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana» en* Hispamérica, *a 15, n.º 45, 1986.*

no auge modernizador la ficción arltiana invierte estos ejes; la nación como núcleo que articula las esferas otorgando sentidos es puesta en tela de juicio a través de la construcción de una utopía que representa un Estado-fuerza. Contra la idea de original, inicio o causa primera, estos textos reivindican la mentira y la ficción cinematográfica mientras los héroes, los colosales padres de la patria, desaparecen bajo el peso mortal de la vulgaridad de la oficina o del taller y las batallas adquieren la dimensión de peleas callejeras.

Arlt escribe *Los siete locos* en vísperas del que sería el primero de una serie de golpes militares en Argentina, el del general Uriburu en 1930[12]. Se ha dicho que la novela preanuncia el levantamiento; si en el espacio simbólico de la literatura se anticipan hechos o realidades, la literatura coincide con la utopía en tanto representa y soluciona determinados conflictos sociales o políticos.

La utopía como imaginario social elabora una alteridad, implica la producción de un sueño colectivo que explicita el instante en que la sociedad se autoinstituye, al tiempo que señala la posición del creador de esa utopía en la medida en que afirma el derecho irrenunciable a la imaginación y al cuestionamiento.

La narrativa arltiana diseña un estado utópico, mezcla de modernidad y arcaísmo, donde priman la represión y las jerarquías: estratificación rígida, poder y ciencia para una élite, mentiras para el resto, explotación y obediencia ciega. El modelo nace de un complot, de una sociedad conspirativa cuyos miembros se hallan unidos mediante un pacto que rige entre los iguales pero no hacia afuera. Más allá de la pequeña organización comienza el reino de un poder coercitivo que disciplina a los débiles.

Una construcción utópica arma un modelo de sociedad racional, cerrado y estático; cuando el orden existente no da respuestas a las inquietudes de una época, aparecen estos modos de concreción de las esperanzas comunitarias. Vinculada de manera estrecha con la coyuntura en la que nace, la interpretación de la utopía requiere el examen del aquí y el ahora en tanto configura la inversión de un sistema político, social, cultural o económico.

Lo relevante es que la utopía del Astrólogo entabla relaciones de contigüidad con el orden real: el ideal se perfila en una operación que suma fragmentos; se genera juntando y cohesionando los casos excepcionales que ofrece el mundo cotidiano. En Arlt, la alteridad utópica consiste en la institucionalización de lo extraordinario. Por otra parte, las leyes que deberán regir la futura colonia de revolucionarios reproducen las reglas del universo contemporáneo: explotación como en el Chaco; manipulación de símbolos como en el régimen fascista de Mussolini; uso de la violencia según las doctrinas de Lenin; fe en el industrialismo de Ford o de Krupp; manejo

[12] *Una nota del comentador desmiente cualquier influencia de la realidad sobre la ficción: «Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de septiembre de 1930. Indudablemente resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de septiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de septiembre». Arlt, Roberto.* Los siete locos. *Bs.As., Compañía General Fabril Editora, 1963, pág. 283.*



de las creencias; inspiración en acontecimientos del pasado remoto —tal el caso del bandido árabe—, en hechos históricos recientes —la revolución rusa— o en otros sucesos contemporáneos —las aventuras de Al Capone en Estados Unidos—.

En *La sociedad contra el Estado,* Clastres señala que las diferencias entre sociedades civilizadas y salvajes nacen de una ruptura política, es decir, de la aparición del Estado[13]. El surgimiento del orden jurídico-político origina la división de clases y su correlato ineludible, la explotación. El poder con sus atributos de coerción y fuerza es marca de las sociedades con historia; por el contrario, un tipo de poder político no coercitivo maneja las sociedades sin historia. Y si lo político se distingue de lo institucional, la ley primitiva se dirige contra el Estado.

Lejos de proponer la abolición de los métodos represivos, la conspiración de los locos planifica una totalidad que refuerza los modos de clasificación del poder central; la rebelión supone, entonces, agudizar la violencia institucional y crispar el sistema de exclusiones de acuerdo con una dicotomía arrancada del corazón de la cultura liberal argentina. Los textos arltianos declaran la vigencia del célebre binomio civilización-barbarie acuñado por Sarmiento cien años antes. Vestida con el disfraz de categoría cultural, la dicotomía se transformó en un estigma con el que se justificaron todo tipo de exclusiones y de luchas por el poder político. Sarmiento condenaba con el adjetivo bárbaro a un grupo peligroso para sus planes y con este rasgo dejaba al poseedor fuera del país futuro.

Cuando esta literatura esboza proyectos o imágenes de un Estado, los conceptos de civilización y barbarie separan a los iguales de los otros y distribuyen los espacios en que se inscriben las subjetividades. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* la oposición articula el modelo de Estado. La civilización es patrimonio de la élite dirigente —y en este sentido continúa la tradición sarmientina— mientras que el resto de la sociedad imaginada porta el sello de la barbarie. Si la barbarie es sinónimo de ignorancia, sumisión, trabajo y creencias, la civilización se define en un codiciado capital que abarca la posesión del saber, del liderazgo, del pensamiento y de la verdad.

Pero el movimiento se complejiza no bien los términos resultan intercambiables y uno se transforma en su opuesto. El espacio utópico, la colonia revolucionaria del Astrólogo o la ciudad de los Reyes que alucina a Erdosain, cruzan y superponen la civilización con la barbarie; la ciudad que ha sido, desde la Amaurota de Moro, el espacio donde se despliega la racionalidad de un proyecto, se convierte en una suerte de ámbito carnavalesco dominado por una lógica doble que combina la inversión con la contradicción: «La ciudad de nosotros, los Reyes, será de mármol blanco y estará a la orilla del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre

[13] *Clastres, P.* La sociedad contra el Estado. *Caracas, Monte Ávila, 1978.*

rosa, lagos y bosques. Allí vivirán los santos de oficio, los patriarcas bribones, los magos fraudulentos, las diosas apócrifas. Toda ciencia será magia. Los médicos irán por los caminos disfrazados de ángeles y cuando los hombres se multipliquen demasiado, en castigo de sus crímenes, luminosos dragones voladores derramarán por los aires vibriones de cólera asiático»[14].

Sin embargo, fuera de la jurisdicción del ensueño, la ambigüedad se desvanece[15]. El delito instala al responsable en el espacio de la barbarie; los textos preservan la moral y la ley cuando castigan la violencia ejercida sobre el débil: Erdosain se suicida y el Rufián muere baleado a traición. Quedan impunes la Coja y el Astrólogo, Alberto Lezin —nombre de claras resonancias— cuyos crímenes son, en rigor, tan sólo simulacros. Hipólita, el Astrólogo, Barsut: de la catástrofe sobreviven la marginalidad, la idea y la ficción.

IV. La justicia del relato popular

La vinculación entre narración y experiencia aparece nítida en *El criador de gorilas*, cuyos narradores cuentan algunas historias vividas y otras oídas. Bajo la forma del relato popular, con predominio de una acción elemental y final con enseñanza, los textos tienen una estructura común que resulta la expansión del refrán: «El que a hierro mata, a hierro muere». La coherencia entre formas narrativas y legales crea un espacio particular dentro de la producción de Arlt porque, aunque también aquí la transgresión y el crimen organizan el mundo textual, el sistema de penalidades tiene que ver con ese otro orden descripto. Si la traición de Astier, en *El juguete rabioso*, nunca se revela, en el universo del relato popular el delito cometido se paga de manera inexorable. La transgresión atrae el castigo, una especie de ley del Talión que hace retornar el equilibrio temporalmente quebrado por la comisión del acto criminal.

Aunque la ley sea anterior a la existencia del Estado, éste no sobrevive sin algún tipo de sistema jurídico. Hasta en las formas más primitivas de relación, la violación de una norma exige una sanción; ya en la fórmula bíblica «ojo por ojo...» está contenida la posibilidad de reparar un daño sufrido. El reverso de la modernidad presente en las novelas ancla en los cuentos de *El criador de gorilas* que muestran un mundo arcaico gobernado por un orden legal que corresponde a un tipo de poder tradicional. Tomados en conjunto, construyen una sociedad sin separación de esferas, en la que la religión ocupa el centro de la vida pública y donde perduran lazos fuertes entre mandamientos religiosos y leyes estatales.

[14] *Arlt, Roberto.* Los siete locos, *pág. 375.*

[15] *En su confesión, Erdosain le dice al comentarista: «Usted siente que va cortando una tras otra las amarras que lo ataban a la civilización, que va a entrar en el oscuro mundo de la barbarie, que perderá el timón». Cfr.* Los siete locos, *pág. 251.*

Dentro de ese territorio diferente poblado por diferentes cesa el poder omnímodo del más fuerte, esa especie de maquinaria que iguala por la opresión a sus víctimas en el espacio de la ciudad occidental. Paradójicamente la ley de la selva se invierte en el espacio de la selva real o en el ámbito de la ciudad milenaria. Otro continente, otra justicia. Allí las víctimas se convierten en justicieros y los poderosos que abusan son castigados. Los vengadores provienen del campo de los débiles y los explotados: Rahutia, la bailarina; el hijo de Azerbaijan; el teniente extorsionado.

Esta justicia arcaica que pretende una distribución de penas semejantes a la dimensión de los daños infligidos cae sobre usureros, traidores y asesinos. La muerte del señor a manos de un marginal o un subalterno: Arlt pone esa representación colectiva en un espacio exótico y lejano. En ese lugar triunfa una justicia humana que se diferencia de la simple legalidad jurídica.

Los cuentos presentan dos espacios —la ciudad y la selva— que corresponden a dos culturas y dos pueblos, y que distinguen entre África árabe y África negra. En este punto, retorna la consabida tensión entre naturaleza y cultura. Los relatos de negros («La factoría de Farjalla Bill Alí», «Los hombres fieras» y «Accidentado paseo a Moka») detallan los límites resbaladizos entre los reinos humano y animal, y a menudo narran las metamorfosis de uno en otro. En ese otro universo, la perfidia y la astucia son las marcas culturales por excelencia, mientras el instinto constituye la diferencia que caracteriza al estadio de la naturaleza.

«Cuando la pregunta se practica como medio del poder, corta como una navaja el cuerpo del interrogado»[16]. En la trama de relaciones inusitadas que configura su pensamiento, Canetti vincula las primeras preguntas de los niños con los interrogatorios policiales. Ambos indagan por una identidad y por un lugar.

En cierto sentido, toda narración pone en funcionamiento una máquina de interrogar: ¿quién es? ¿dónde está? La ficción comparte con el poder este atributo de la pregunta indiscreta que no ceja en su empeño hasta pergeñar posibles respuestas. La identidad de un lugar pero, al mismo tiempo, lugares donde se inscriban las identidades.

La vigencia de Arlt radica en haber hecho una narrativa con los parámetros de su tiempo porque si, ante los ojos de los modernos la vida se fragmentaba en mil pedazos que difícilmente encajaban unos en otros, su literatura se encarga de inventar una microfísica de las identidades en torno a las múltiples variaciones de un tema excluyente que insiste en la necesidad de que la imaginación tome el poder.

Así, al hermanar ambos términos, al homologar la ficción con el poder, la producción arltiana puede reivindicar para sí la capacidad de generar una memoria colectiva en las escenas actuales de la ciudad, una tradición

[16] *Canetti, E.* Masa y poder. *Madrid, Alianza Muchnik, 2, 1983, pág. 280 (2 vol.).*

literaria en lejanos y exóticos relatos y una esperanza comunitaria a través del sueño individual de un farsante.

Adriana Rodríguez Persico



La provocación como antiutopía en Roberto Arlt

Buena parte de la vigencia de la obra narrativa de Roberto Arlt radica en una paradoja: sus personajes poseídos, los angustiados «endemoniados» al servicio de causas revolucionarias, cuando no apocalípticas y mesiánicas, siempre voluntaristas, son visceralmente ambiguos y están llenos de contradicciones. Entre lo que «dicen» —proclamas radicales de arrasamiento de lo existente en nombre de vagas plataformas sociales— y lo que realmente «hacen», existe la distancia fundamental que media entre la proposición que se pretende convincente y el resultado mucho más ambivalente, cuando no autodestructivo, en que se despeñan sus artífices. De este *décalage* entre intención y acción, de la distorsión resultante entre ideas formuladas y la inseguridad contradictoria de su aplicación, surge la tensión que da espesor y validez a su literatura pero que, al mismo tiempo, la alejan de todo modelo utópico paradigmático.

Comedia y representación

Roberto Arlt, a quien demasiado fácilmente se ha catalogado de utópico, es, más que un fabricante de sueños organizados, un provocador y un transgresor de las apariencias que tiene el inmenso mérito de no tomarse excesivamente en serio. La utopía de reforma social en que se pretenden inscribir sus obras —especialmente *Los siete locos* y *Los lanzallamas*— sería justamente expresión de lo contrario: una feroz antiutopía en la mejor tradición del género de las llamadas contrautopías o utopías negativas. Porque en el enunciado subversivo y heterodoxo de Arlt, al que se asocia su intención utópica, está siempre implícito su propio desmentido, la acerba negación con que voluntariamente se contradice.

Arlt parece más cercano del tradicional pensamiento rioplatense escéptico, cuando no cínico, que de una idealizada propuesta de la revolución como panacea universal. En ese proverbial «estar de vuelta», en la «estética del grotesco» en que una filosofía tanguera se expresa, especialmente a través de Discépolo, se resalta el aspecto de comedia y representación gratuita que asume la vida. Se trata de «vivir en comedia», como sostiene Estanislao Balder, el protagonista de *El amor brujo:* «La comedia, la comedia. Tenemos que vivir en comedia. Exaltar nuestra comedia» (BAB, pág. 125)*, esa simulación y ese fingimiento en que se complace Erdosain *(Los siete locos;* pág. 105), el criollo «hacerse el loco». En esa perspectiva, hasta las pasiones amorosas son aparentes, disimuladas, meras representaciones: «Tratando de aparecer cohibido por la timidez» (EAB; pág. 97) o «Aparentando embargo de emoción tremenda», comedia que Balder representa gozoso:

> Lo grotesco de su comedia sincera, lo acicateaba a superarse, gozaba simultáneamente la mentira del enternecimiento exagerado y lo efectivo de su emoción profunda (EAB; pág. 98).

La ambivalencia en la que deriva toda comedia proviene de una condición antonómica que Arlt subraya en la adjetivación dual con que define siempre a sus personajes. Barsut es «siniestramente alegre» y tiene «una jovialidad de ebrio taciturno». Erdosain lo odia con un «rencor gris» y con un odio más intenso a causa de «la falta de motivos» (LSL; pág. 37). La felicidad de Balder es «incierta como un paisaje de neblina» (EAB; pág. 47).

La ambivalencia, las contradicciones, la condición dual antinómica se traduce en una cierta inconsistencia y volubilidad. La intención utópica se anuncia, pero nunca se acompaña de la voluntad necesaria para llevarla a cabo, el gesto inicial se amortigua en la propia caricatura en que se representa. Ni Silvio Astier, ni Augusto Remo Erdosain, Gregorio Barsut o Balder, pueden, ni pretenden tomarse en serio. El propio Astrólogo, el más iluminado de todos, confiesa convencido que se cree un genio, «pero cinco minutos y una sola vez al día» (LSL; pág. 149). Porque, en definitiva, sólo los idiotas se toman la vida en serio, como sugiere Irene de su hermana: «Es una idiota que se toma la vida en serio» (EAB; pág. 109).

Al descubrirse en el reflejo de su acción, estos personajes sienten la necesidad de desmentirse, negarse, «insultarse» como confiesa Erdosain (LSL; pág. 25), ese deseo de ser un «perro abyecto» que expresa Balder; el saber que se existe gracias a la negación («Sé que existo así, como negación», piensa Erdosain). Para contradecir el gesto inicial utópico e impedir que un proyecto se realice se puede llegar incluso a la traición o la delación, como hace el protagonista de *El juguete rabioso* con el Rengo, y Barsut con Erdosain en *Los siete locos.*

* *El título correspondiente a las abreviaciones de las obras citadas aparece al final. El número de página corresponde a esas referencias bibliográficas.*



La ausencia de creencias

Estos seres exaltados que afirman querer transformar el mundo con un gesto revolucionario, poseídos dueños de verdades absolutas y tajantes, sectas y grupos que se organizan para robar, matar o fundar «prostíbulos perfectos», no pueden además ser utópicos porque saben que su proyecto está condenado de antemano. En ningún momento creen realmente —y menos pretenden hacernos creer— en la posibilidad de triunfo de tales empresas desmesuradas, requisito imprescindible del impulso utópico del que carece el universo de Arlt. Falta al enunciado utópico la consiguiente voluntad ejecutora basada en una profunda creencia.

Un buen ejemplo lo constituye *Los siete locos.* Apenas formulado el plan revolucionario del Astrólogo, inspirado en la organización del Ku-Klux-Klan, su principal socio, el Rufián Melancólico, quien debería transformarse nada menos que en el Gran Patriarca Prostibulario del proyecto, confiesa no creer en el éxito de la empresa. Y lo más revelador es que el propio Astrólogo sabe que el Rufián Haffner no cree en su proyecto. Erdosain es consciente de su «absoluta falta de entusiasmo por los proyectos del Astrólogo» y que «está obrando en falso, creándose gratuitamente una situación absurda» que lo conducirá a un hundimiento del que saldrá maltrecha su vida (LSL; pág. 136).

No es extraño, entonces, que concluya diciendo en *Los lanzallamas* que «la revolución es imposible en América Latina», porque el hombre está marcado por una fatalidad: el hombre «finalmente es oprimido por su prójimo o esclaviza a los otros», aunque prometa vagamente que: «Después vendrá el anarquismo» (pág. 149).

Al faltar el convencimiento que permitiría una cierta complicidad con lo inverosímil, principio esperanza que impulsa toda utopía, el resultado es más paródico que utópico, como lo será más patético en los proyectos utópicos narrados desde la perspectiva de la derrota por Juan Carlos Onetti en *Juntacadáveres* y *El astillero,* o más «circense» y «clownesco» en *Rayuela* y otros relatos paródicos de Julio Cortázar.

En la distancia que le impide ser solidario con el destino de sus personajes, distancia cuidadosamente mantenida por el propio autor, radica buena parte de la vigencia y actualidad de su obra. Mediante procedimientos narrativos: el título de la novela —*Los siete locos,* por ejemplo, que tipifica a sus protagonistas con un rótulo de marginalidad clínica—; los subtítulos —«Incoherencias, ingenuidad e idiotismo», «La farsa»—; el procedimiento de utilizar «un comentador» del texto, un «compilador» no comprometido o el recurso de un «fantasma» con el que se dialoga en *El amor brujo,* se marca claramente esta distancia, cuya función es fundamentalmente literaria.

Esta es justamente la mejor tradición de las irónicas demoliciones del género de las antiutopías que van desde Aristófanes hasta Ambrose Bierce, pasando por *El Quijote* de Cervantes y la obra de Johnatan Swift, donde la sátira prima sobre lo programático, la crítica destructiva de lo existente sobre la propuesta alternativa positiva.

Verdad inexistente e imperio de la mentira

Lejos de toda utopía totalizante, en la obra de Arlt la verdad no es ni pretende ser absoluta: «La verdad. La verdad. ¿Cuál es nuestra preferida verdad?», se pregunta Balder (EAB; pág. 118) o cuando la verdad amenaza con revelarse se la detiene con un tajante: «¡Qué me importan tus asquerosas verdades!» (EAB; pág. 155). En otros casos, la verdad se convierte en un pretexto, tal como le sugiere el fantasma a Balder en el diálogo final de *El amor brujo:*

Y tú conviertes esa verdad en un pretexto que te permite zafarte... Te asiste la inhumana razón del jugador. Apostaste a un naipe, la mentira de Irene, y no has perdido. Venciste en buena ley de azar...pero volverás a ella porque tu ganancia es dolorosa y no puedes satisfacerte.
—He terminado para siempre.
—Volverás... (EAB; pág. 246).

En este contexto, no llama la atención que la verdadera propuesta sea «inaugurar el imperio de la Mentira, de las magníficas mentiras» como sugiere el Astrólogo (LSL; pág. 102) o afirmar que: «La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica» (LSL; pág. 140), esos «milagros apócrifos» que, manteniendo en la más absoluta ignorancia a la gran mayoría, aseguran el retorno de la edad de oro y el buen gobierno por parte de una minoría esclarecida, porque «aquel que encuentre la mentira que necesita la multitud será el Rey del Mundo» (LSL; pág. 151).

Lo mismo sucede con la noción del deber, lo que en una perspectiva realmente utópica otorgaría una estructura voluntarista al proyecto. Balder se pregunta:

¿Quién ha cumplido con su deber sobre la tierra? ¿Qué es el deber? ¿Quién cumple el deber? ¿Cuál es la utilidad natural del deber? (EAB; pág. 125).

Una pregunta que le permite increpar agresivamente:

¡El deber! ¿Dónde se encuentra el Perfecto que cumple con su deber? ¿La mujer que cumple con su deber? (EAB; pág. 125).

Sin embargo, pese a los desmentidos de una formulación utópica de carácter programático convincente, la obra de Arlt está recorrida por una innegable propuesta subversiva. Veamos cuáles son sus características.



Rutina y necesidad de maravilla

La revolución preconizada por sus personajes es básicamente una revuelta «contra la rutina» (LSL; pág. 24) que la vida contemporánea impone al hombre de clase media ciudadana. Se trata de que «mañana no fuera la continuación del hoy con su medida del tiempo, sino algo distinto y siempre inesperado» (LSL; pág. 24). Se trata de una revolución contra el «itinerario permanente» de la rutina.

Viven. Eso, mecanizados como hormigas. Con un itinerario permanente. Casa, oficina, oficina, casa. Café. Del café al prostíbulo. Del prostíbulo al cine. Itinerario permanente. Gestos permanentes. Pensamientos permanentes. Cumplimos nuestros deberes. Somos honestos! Somos vírgenes! Cumplimos con nuestros deberes! Respetamos a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestras hermanas, a nuestros hijos. Somos virtuosos. ¡Cumplimos con nuestros deberes! Idénticos a hormigas. Van, vienen. Viven. Esta es la vida. No existe un solo cobarde que no sepa demostrarnos por qué es valiente al cumplir con su deber.

La voluntad de subversión del orden existente está guiada por la necesidad de interrumpir esa rutina y su secuela, el aburrimiento. El Rufián Melancólico, aún sin creer en la empresa revolucionaria del Astrólogo, lo «acompaña relativamente», de «aburrido que está», porque «ya que la vida no tiene ningún sentido, es igual seguir cualquier corriente» (LSL; pág. 57).

El aburrimiento impregna la obra de Arlt, como luego sucederá con la de Onetti. Irene está aburrida y escucha a Balder con «carita aburrida»:

Casi impaciente de tener que soportar la lata de un hombre cabelludo, con zapatos abarquillados y sonrisa maliciosa (pág. 54).

Ergueta tiene «la expresión callada de su aburrimiento», el capitán Germán Belaunde de *Los siete locos* está «ostensiblemente aburrido», y a Balder lo domina una pereza invencible que forma parte de su «desgano antiguo» (EAB; pág. 60), ese «cansancio generalizado» que se explica por el aburrimiento y la angustia:

—¿Y qué entiende usted por cansancio?
—El aburrimiento, la angustia... (LSL; pág. 63)

Hasta Dios y el demonio estarían aburridos como se insinúa en *Los lanzallamas.*

La subversión de Arlt se funda en una «necesidad de maravilla» (LSL; 24), en el convencimiento de que: «Algo extraordinario tiene que ocurrir en mi vida» (EAB; pág. 67), maravilla y algo extraordinario que se miden en función de la rutina de lo ordinario. El proyecto es salvar el alma de los hombres agotados por la mecanización de nuestra civilización (LSL; pág. 169).

Esta propuesta se inscribe en el vértigo de un *vivere pericolosamente* más cercano del modelo nihilista de Nietzsche o, a la atracción de caminar por los pretiles de los abismos por mero impulso lúdico o de provocación, al modo de Gabriel d'Anunnzio, que de una real voluntad participativa en un proceso revolucionario colectivo.

El desajuste existencial de Erdosain —el «deseo de conocer el sentido de la vida», la «curiosidad del asesinato» que acompaña «la tristeza de la curiosidad», ese «ver cómo soy a través de un crimen»— como la búsqueda de Silvio Astier (protagonista de *El juguete rabioso)* o la «necesidad de llegar al final» de Estanislao Balder (EAB; pág. 113), el «salvaje impulso inicial» que proyecta a la aventura a macrós, asesinos, locos y prostitutas *(Los lanzallamas,* pág. 16) que atrae al Astrólogo, es básicamente individualista, aunque se los presente como el resultado de una angustia derivada de la esquizofrenia que provoca la inadecuación entre el mundo deshumanizado y mercantil y el espíritu creativo. La vía de rescate individual pasa por fórmulas como robar, inventar, ganar en el juego o, pura y simplemente, planeando la evasión a otros horizontes: el Brasil de costa «sonrosada y blanca, cortando con aristas y perpendiculares al mar tiernamente azul» (LSL; pág. 27) o la más lejana Europa con la que sueñan Astier y Balder y donde el éxito se supone como más «fácil»:

> Tener éxito en Europa es muy distinto a triunfar aquí. Aquí es difícil. Te rodearán el silencio, la envidia (EAB; pág. 216).

Ser a través de un crimen

El desprecio de las masas, particularizado en los inmigrantes, los «turros», los obreros a los que se lleva engañados a las minas y se los mata a latigazos (LSL; pág. 144) y la pequeña burguesía de «cagatintas y tenderos», no puede redimirse gracias al proyecto de unir «la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna» (LSL; pág. 33), donde «estafadores, desdichados, asesinos y fraudulentos» harán la «revolución social». La revolución es obra de minorías esclarecidas que con sus atrocidades aterrorizan a los débiles (LSL; pág. 147).

La intención utópica necesitaría de algo más que esta simple unión circunstancial de resentidos y marginados para fusilar, asesinar, saquear o violar, del llegar a «ser a través de un crimen» como se plantea Erdosain o del anhelo de ser «manager de locos» que alimenta el Astrólogo.

El proyecto subversivo, para ser realmente utópico, no puede estar basado únicamente en «la ensalada rusa» de una revolución de notas ambiguas, que puede ser tanto bolchevique como fascista, y cuya meta es la creación

de un «hombre soberbio, hermoso, inexorable que domina las multitudes» (LSL; pág. 52), Príncipe de la Sapiencia de sospechoso parentesco con el superhombre *nietzschiano*. Sin embargo, detrás de la propuesta maquiavélica de El Mayor —atraer «desorbitados» a una secta de apariencia bolchevique para crear un ficticio cuerpo revolucionario que permita dar un golpe de Estado militar e instalar una dictadura— se descubre el talento premonitorio y visionario de Arlt. ¿Cuántos golpes de Estado se han dado en América Latina con esa excusa?

Una premonición que lleva a una observación no menos pertinente: la eficacia del bastón en la espalda de los pueblos está basada en la cuestión de «apoderarse del alma de una generación» (LSL; pág. 143).

En la subversión propuesta por Arlt, tampoco sirven los inventos científicos «liberadores», gracias a los cuales los proletarios marginales se pueden convertir en millonarios opresores. Su utopía cientificista no es creíble. Los inventos de los personajes de Arlt se parecen más a *les machines celibataires* de dadaístas y surrealistas, que a verdaderos descubrimientos científicos: la tintorería para perros (LSL; pág. 108), los puños de las camisas metalizados, los rascacielos ingrávidos, las flores metalizadas, aunque la buscada «rosa de cobre» adquiera un valor de símbolo, de una especie de *graal* del siglo XX, sustituyendo a los alquimistas medievales por científicos mesiánicos.

En otros casos —irónico presagio de lo que sucedería no muchos años después en los campos de prisioneros europeos— la experimentación científica se pretende poner al servicio de la revolución social. Cultivo de microbios de la peste bubónica y el cólera asiático, fábrica de gases asfixiantes, anuncian una especie de «holocausto» apenas teóricamente justificado por la admirada interrogante del Astrólogo:

¿Sabe usted cuántos asesinatos cuesta el triunfo de un Lenin o de un Mussolini? A la gente no le interesa eso. ¿Por qué no le interesa? Porque Lenin y Mussolini triunfaron. Eso es lo esencial, lo que justifica toda causa injusta o justa (LSL; pág. 134).

Por el contrario, cuando los inventos parecen verosímiles, como los de Silvio Astier —el señalador automático de estrellas fugaces o la máquina de escribir en caracteres de imprenta que reproduce lo que se le dicta— se trata de ponerlos al servicio del *establishment* militar, lejos de toda propuesta revolucionaria.

La provocación vanguardista

En el «llamado del camino tenebroso» —en el que se embarcan personajes como Balder o Erdosain— lo que importa es la subversión de las leyes de lo «bello» y de la «decencia», la demolición de la «visión del hombre

honesto» heredada del siglo XIX, esa violación del sentido común: «Yo quiero violar la ley del sentido común», el anunciado *cross* a la mandíbula de la advertencia inicial de Arlt en *Los lanzallamas.*

En ese *épater les bourgeois* hay algo de la provocación vanguardista del período en que Arlt escribe su obra narrativa. La irreverencia de sus posturas se gesta en una subversión que es, antes que nada, lingüística. Muchas de las imágenes en que expresa su vocación transgresora podrían figurar en textos del futurismo, del surrealismo y las vanguardias, aspectos de la provocación estética de Arlt que apenas ha sido mencionado por la crítica, más preocupada por la dimensión existencial y social de su obra. Del mismo modo, pueden imaginarse estudios similares para resaltar la influencia del expresionismo alemán y la crítica esperpéntica de una tradición libertaria hispánica que tiene en el surrealismo cinematográfico de Luis Buñuel un excelente ejemplo contemporáneo.

Tampoco se ha subrayado suficientemente el sentido del humor y la cáustica ironía, que —a nuestro juicio— garantizan la vigencia de la obra de Arlt. Gracias a un cierto descolocamiento paródico, la narrativa de Roberto Arlt no ha envejecido como otras más solemnes en la expresión de angustias existenciales —pienso en Eduardo Mallea— o en el enunciado de proclamas utópicas —pienso en la narrativa del «realismo socialista».

Estas son, una vez más, ventajas de las antiutopías que no tienen las utopías. Por algo seguimos leyendo hoy a Aristófanes, Cervantes, Rabelais, Bierce o Swift más que a Moro, Campanella o Bacon. Y por algo hoy nos reconocemos alrededor de Roberto Arlt, más vigente que nunca en la literatura latinoamericana y —de acuerdo a los últimos acontecimientos— con una patética actualidad en la historia reciente de la Argentina, donde Astrólogos y Mayores del Ejército siguen pululando peligrosamente en la vida real. *

Fernando Ainsa

Abreviaturas y referencias bibliográficas de las obras citadas. *EAB:* El amor brujo *(Fabril, Buenos Aires, 1968). LSL:* Los siete locos *(Fabril, Buenos Aires, 1968). LL:* Los lanzallamas *(Fabril, Buenos Aires, 1968). EJR:* El juguete rabioso *(Cedal, Buenos Aires, 1968).*

La colección Arlt: modelos para cada temporada

Una nota

Nota del comentador: Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor hayan sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de septiembre de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de septiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de septiembre.

Muchas personas, cuya relación con la literatura parece tan afectuosa como ocasional, reconocieron una virtud adivinatoria en las ficciones de Arlt. Lejos de conservarlo en secreto, agradecidas a quien les facilitó el consuelo de sentirse acompañadas en la fe en lo insondable, esas personas, con fervor, hilvanaron la recurrencia del ocultismo y la astrología que advertían en los textos, con una romántica creencia que atribuye a la creación estética potencialidad premonitoria. Al cabo, y en reino tan dispar como el de la lectura, no cometieron herejía alguna, y antes puede bien considerarse que fueron inducidas por el propio Arlt a ese credo. Hoy, pasados cincuenta años de su muerte, interpretaciones de aquel tenor no sería extraño se multiplicaran. Las librerías de Buenos Aires, que antes reservaban los anaqueles más polvorientos y umbríos de sus trastiendas los volúmenes de magia, astrología y ocultismo, hoy los exhiben en las vidrieras luminosas junto a los libros para socorro espiritual, que también dan por evidente la presencia de un orden inmaterial en el universo.

A los dieciséis años, Arlt llenó la plaza de vendedor en casa de un comerciante de libros viejos; desde entonces, conservó por los discursos esotéricos fascinación semejante, en su insistencia y su significado, a la de quienes no cesan de aborrecer en público un amor que imaginan terminado. El opúsculo *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, aparecido en 1920, cifra este sentimiento ambivalente al narrar el encuentro entre el adolescente sin hogar, penosamente conchabado, y un joven de extraña presencia, quien, así como lo visita en la librería, lo inicia en el ocultismo y la teosofía. «Yo creía, pero él debió intuir que el discípulo sería infiel al maestro». A los fines del sabio, ésta será una relación tan intensa como desgraciada. En la tal vez primera de las traiciones arltianas: aquél que como alumno comprometió una severa disciplina de estudio, poco después aconsejará «poner freno o una ley a estas agrupaciones, donde germina una futura y delicada degeneración», y en un elogio, por cierto inusitado, considerará que «es de aplaudir la actitud de la policía, que no ha mucho clausuró una Escuela de Magia situada en la calle Callao y Corrientes».

A pesar de esta condena, Arlt conservará frente a los discursos ocultistas la admiración que experimentó al escuchar la sugestiva euritmia de su malogrado maestro; no porque les admitiera algún grado de verdad, sino porque reconocía en esos discursos una estremecedora capacidad para engendrar creencia en quienes los recibían. En una ciudad colmada de personas que no sabían qué hacer de sus vidas, Arlt advirtió que las ficciones esotéricas o astrológicas alcanzaban mayor eficacia y poseían mayor pregnancia social que las ficciones literarias.

Si ahora se vuelve la atención a la nota que abre este apartado y Arlt añadió a una edición de *Los siete locos* posterior a 1930, se observa que fue él mismo el primero en promover y capitalizar las virtudes adivinatorias de su ficción. Descarta en principio haber copiado la realidad para componer el discurso de su personaje —eliminando también la oportunidad de que se lo imputara por agravios—, y se atribuye luego el mérito de la anticipación. Con el regocijo de un adivino que acertara con sus predicciones, Arlt asiste a la verificación empírica de su idea más intensa: la ficción, performativamente, crea lo real.

Sin embargo, las coincidencias entre la novela y la realidad posterior, si bien evidentes, son menos curiosas de lo que Arlt pretendía. Las componendas entre los militares y sus cómplices eran menos veladas que las asambleas de una sociedad teosófica y se ventilaban en la prensa; Arlt trabajaba en la redacción de *El Mundo* y allí mismo escribía su novela, disponía de informantes que le acercaran la trama ideológica del complot militar; y, extremando el arco de emergencias antidemocráticas, conviene releer el «Dis-



curso de Ayacucho» que Leopoldo Lugones pronunció en 1924, donde, clarividente, vaticinaba el advenimiento de la hora de la espada.

Estos señalamientos, precarios e incompletos, no persiguen afectar las razones de Arlt ni contrariar a tantos lectores bienintencionados, sino antes precisar mejor los fundamentos de la consonancia entre la ficción y lo real, definirlos respecto de la percepción de experiencias sociales que aún se manifestaban de manera borrosa, disuelta y, no obstante, ya afectaban las prácticas y las creencias de las personas. Experiencias envolventes pero todavía ciegas, que las ficciones de Arlt figuraron antes de que precipitaran como la conciencia oficial de la sociedad argentina. Ante esto, no faltará quien se abandone a un ingrato desencanto, ni quien bufe porque las coincidencias le deban nada al azar.

Una carta

Dentro de un mes y medio a más tarde sale otra novela mía; el primer tomo, y dentro de tres meses más o menos el segundo tomo. El primer tomo se llama *El amor brujo* y el segundo no sé si *El pájaro de fuego* o *La muralla de arena....*

Tal vez en este cincuentenario se resuelva uno de los enigmas que rodea el caso Arlt; no puede descartarse que alguien, en coincidencia con los homenajes previstos, dé a publicidad los manuscritos de aquella novela sobre la cual, aunque vagas, hay numerosas referencias que encendieron la curiosidad a lo largo de estos años. Contrariando los anuncios que Arlt formulara en ésta y otras cartas, desairando a testigos que le oyeron decir que guardaba *El pájaro de fuego* en una carpeta rotulada, oculta en un cajón, se ha dicho que esa novela no tuvo existencia sino imaginaria. En este punto, y hasta tanto un investigador ofrezca pruebas garantizadas, la cuestión permanece abierta a la conjetura. Escribirán algunos que oscuridad y enigma no hay, y escépticos recordarán que Arlt pasaba el tiempo prometiendo obras que asaltarían el mercado literario; otros, aún esperanzados en el hallazgo de páginas perdidas, replicarán que tan ciertas son las promesas como el cumplimiento puntual de cada una de ellas y ofrecerán como evidencia el célebre prólogo. Al cabo, es necesario considerar la errancia de Arlt por pensiones donde los manuscritos pudieron extraviarse, caso que no sería el primero en las letras argentinas, y si no fuera suficiente para sostener la esperanza, queda un argumento extremo. Así como no ha podido probarse la existencia de *El pájaro de fuego,* tampoco su inexistencia fue probada.

En terreno tan resbaladizo, queda no obstante espacio para preguntar si no hay otro modo de responder a la misteriosa desaparición; esto quiere

decir no sólo qué se ha hecho de aquella novela sino qué corresponde hacer si alguien la hallara, atendiendo a que Arlt no forzó su publicación luego de anunciarla ni manifestó voluntad de que se la destruyera.

Por fijar un marco de aproximación, puede atenderse a la sugestiva cantidad de textos que Arlt escribe, junto a *El amor brujo*, entre 1930 y 1933, y que, como esa novela, constituyen jinetes de una cruzada contra el ideal de felicidad dominantes; una serie por demás extensa, compuesta por relatos, esbozos dramáticos, aguafuertes y hasta conferencias, que figura un uso parapedagógico del discurso literario, cuyo objeto más evidente parece la intervención, desde el plano simbólico, para minar la credulidad hacia el ideal que estructuraba el sentimiento amoroso de las personas. Se trata, entonces, de hilvanar un discurso orientado hacia el descrédito de otros universos discursivos, donde la asombrosa eficacia performativa de éstos motiva y define la producción de aquel otro.

El lector que revisa sucesivamente los textos de esta serie, no demora en preguntarse las razones de tamaña insistencia en el vituperio de un modelo sentimental coronado en el matrimonio. Representaciones valoradas en términos semejantes se encontraban ya, aunque laterales, en las novelas anteriores. ¿Qué hay ahora en ese impulso que obliga a una redundancia agobiante y cuya felicidad estética es tan dispar? Ese empecinamiento, y también su suspensión, comiencen tal vez a explicarse en referencia a dos órdenes más extensos. La problemática del cambio y la eficacia modelizadora de nuevos discursos estéticos.

En primer lugar, ¿puede practicarse una cirujía del cambio, localizada, relativa y autosuficiente, o es una operación que supone decisiones absolutas? ¿Hay, en otras palabras, modo de conciliar una voluntad de cambio, por ejemplo, en lo estético, y otra de permanencia en lo moral o lo ideológico? ¿Es posible moderar el cambio? Con ánimo cordial hoy es sencillo neutralizar las oposiciones aleccionando sobre la virtud de la mesura; sin embargo, ese patrón es poco lo que puede decir acerca de tiempos en que una sociedad experimentaba materialmente la sensación del cambio bajo una doble versión; la de un fluir ordenado o la de un vértice donde todo lo conocido habría de sumergirse. Este es el caso de la modernización de Buenos Aires en los años 20 y 30.

Aquel intenso proceso tuvo efectos que alcanzaron a todas las esferas —política, económica, urbanística, cívica, gremial, estética— aunque no con idéntica incidencia. En una mirada retrospectiva se le advierten claroscuros que desalientan la nostalgia porque la modernización, como es de imaginar, no significó lo mismo para quienes gozaron de sus beneficios, para quienes los persiguieron sin alcanzarlos y para quienes fueron excluidos de ellos. Sin embargo, esta disparidad no obsta para que se aprecie una



situación donde el principio del cambio se convirtió en un valor que impactó todos los ámbitos y transparentó el carácter irresistible de la novedad.

Es frecuente que sus propios destinatarios permanezcan ciegos al dinamismo de una cultura y la percepción de ese fenómeno quede reservada al investigador que desde el futuro la estudie; con todo, puede pensarse, a la luz de su obra, que Arlt fue un patético testigo que registró el dinamismo de la modernización de la ciudad, tenso entre el embrujo de lo que cambiaba y la frustración de lo que permanecía invariable. En este sentido, su cruzada antimatrimonial significa el enfrentamiento a otros modos de entender el cambio que se intersectaban en la sociedad, y circunscripta a la esfera de la cultura —entendiéndola el complejo de sistemas de modelización que permiten revestir el mundo, inteligirlo, experimentarlo— es la oposición tanto a aquellos que deseaban moderar el cambio como a quienes, promoviendo un dinamismo regresivo hacia estadios pasados de la cultura, concebían lo nuevo como reinstalación de lo antiguo. En lo que atañe a esta serie de textos de Arlt, parece razonable fundamentarlos en el principio de que adaptarse al cambio consiste en no adaptarse nunca, en permanecer inadaptado.

En segundo lugar, aparece el problema de nuevos discursos estéticos, en razón de que fueron ellos los más eficaces donantes de un modelo que consolidó un ideal de felicidad cuando los impulsos de la modernización amenazaban derrumbarlo.

Sorteando el equívoco a que puede inducir el nombre de ideal, es preciso reconocerlo como un mecanismo cohesivo y ordenador, al mismo tiempo fluido y persistente, que actúa regulando el sentimiento amoroso de las personas al dictarles objetivos y valores, al legitimar algunas de sus formas e ilegitimar las restantes, al modelar las experiencias, las prácticas y la imaginación de los enamorados y (es lo fundamental) al fraguar inadvertidamente nexos entre la felicidad individual y el orden social, de tal modo que aquello que proviene de la cultura es vivido como espontáneo y emanado del orden natural. Es en este espejismo donde anida la eficacia del ideal, porque si es un nexo prieto que amarra a las personas a una específica organización social y económica, ellas lo experimentan como si el ligamen no existiera o, de advertirlo, estimándolo un vínculo fatal.

Los investigadores en historia han observado que la década del 20, en términos relativos, fue un tiempo de alivios en Buenos Aires; la mejora de las condiciones materiales aplacó los tonos de la conflictividad social y legitimó las aspiraciones a beneficios derivados del orden simbólico; se asordinaron algunos reclamos hacia el mundo del trabajo y se crisparon otros que atañen al arte y la cultura, como puede leerse en la reducción del número de huelgas y de afiliaciones sindicales, y en la multiplicación

de cines y publicaciones del más variado tenor. «De cien proletarios... —escribe Arlt en 1932— 90 ignoran quién es Carlos Marx... pero 90 pueden contestarles en qué estilo daba besos Rodolfo Valentino y qué bigote usa José Mojica». De ese mismo año son la carta que abre este apartado y la primera edición de *El amor brujo.* Las mujeres honestas tenían curiosidades sexuales, hambre de aventuras y sed de amor. Iban al cine, leían escasas novelas fáciles, mas se interesaban por las intrigas de las actrices de la pantalla y cavilaban sus escándalos y los de sus galanes, cuyos adulterios ofrecían a estas imaginaciones un mundo extraordinario. La finalidad de estas jóvenes era casarse; un terrible mecanismo estaba en marcha, sus engranajes se multiplicaban. Cualquier mecanógrafa, en vez de pensar en agremiarse para defender sus derechos, pensaba en engatusar con artes de vampiresa a un cretino adinerado que la pavoneara en una *voiturette.* Los muchachos no eran menos estúpidos que estas hembras; se trajeaban y dejaban bigotillo, plagiando escrupulosamente las modas de dos o tres eximios pederastas de la pantalla. Un día cualquiera, estas muchachas manoseadas en interminables sesiones de cine, masturbadas por sí mismas y los distintos novios que tuvieron, «contraían enlace» con un imbécil; éste, a su vez, había engañado, manoseado y masturbado a distintas jovencitas, idénticas a la que ahora se casaba con él. De hecho, estas *demi-vierges,* que emporcaran de líquidos seminales las butacas de los cines de toda la ciudad, se convertían en señoras respetables; y también de hecho, estos cretinos transmutábanse en graves señores, que disertaban sobre la respetabilidad del hogar y la necesidad de proteger las buenas costumbres de la contaminación del comunismo.

Los automóviles podían hacer en la carretera más de cien kilómetros en una hora, pero ¿qué objeto tenía esa velocidad? Arlt era solidario con la opinión de que con motores de más de cuarenta caballos no podía conservarse la vieja moral; sin embargo, eran legión los que, reeducados en el cine norteamericano o en la más próxima y más austera literatura sentimental, sostenían el credo de que para acercarse a la máxima felicidad no era necesario ni recomendable, como alguna vez se creyó, alterar radicalmente el orden social. Había nuevos modelos, más amables aunque más vulgares también, más permisivos aunque también más frustrantes, para adoptar con fe ciega. Los films, mixturando consolación y pedagogía, enseñaron con suertes diversas a mirar, a llorar y a despedirse, estilizaron el deseo para que hablara con besos, miradas y caricias, introdujeron al público en el primor de vestir con elegancia y, en lo que les fue permitido, sugirieron nuevas maneras de quitarse las prendas conservando el encanto; mas no olvidaron jamás recordar que el destino de los enamorados, para rabia de Arlt, debía ser nupcial. Estos discursos habían cumplido el pro-

grama de las vanguardias, aunque exactamente invertido; fueron reaccionarios en lo ideológico, vulgares en lo estético por codificados o invariantes, y aún así dieron felicidad a la clase media al facilitarle preceptos para embellecer al menos la imaginación. Su asombrosa capacidad modelizante consiguió que se los tomara por absoluta novedad, una divisoria de aguas entre el pasado y lo actual, mientras consolidaban un ideal antiguo. No eran sino una representación más ligera y vaporosa del mecanismo, un ablande moral, que no su cambio.

Arlt se demorará algunos años en la construcción de un discurso que hiciera descreer de ese ideal, sea mediante figuraciones sutiles que descubrían la trampa en su materialidad, sea mediante arengas que encerraban también perfiles reaccionarios como el de la misoginia; pero si no lo abandonará en sentido estricto, lo evanescerá en otro uso de la ficción. Revisada hoy, aquella empresa que recusaba el agobio de la domesticidad sentimental y pretendía legitimar pasiones antisociales, evoca el regusto de una causa perdida sin su articulación con transformaciones profundas que corresponden a otros órdenes y no han ocurrido. En nada extraña que el mismo Arlt adviertiera de las mudas complicidades de aquellos tibios, indecisos entre el cambio y el orden, la novedad y la repetición, con la pandilla de bufos que acabó con el gobierno democrático en 1930. *El amor brujo* databa su historia antes de esa mascarada, pero en relación inequívoca con el golpe de Estado, y no parece alambicado desprender de esa estrategia un uso de la ficción, que al figurar las experiencias de una amplia franja social tramándolas con la realidad política, desengaña de la definitiva autonomía de las esferas.

Con todo, ya no hará un esfuerzo narrativo similar; y en este sentido cabe conjeturar las razones de la desaparición de *El pájaro de fuego.* Esa ausencia evoca la imagen de un boxeador que barrunta su retiro, o considera, al menos, la alternativa decorosa de cambiar de categoría. Ha conocido el esplendor, los días en que se le pedía opinión de todo y a todo daba una respuesta contundente, los momentos en que se ufanaba de la eficacia de sus puños para noquear a cualquier rival; pero ha llegado la amarga noche en que el *cross* a la mandíbula no pudo con el beso de Rodolfo Valentino.

Un retrato

Ahora tomaba chocolate a la española, espeso; por las tardes escribía, estudiaba, escuchaba música oriental y española. La voz de Concepción Badía llenaba los cuartos. La *Nana* de Manuel de Falla lo enternecía hasta el arrobamiento. Debussy, Ravel y otra vez *Noches en los jardines de España.* Le gustaba relatar anécdotas que a él mismo le volvían a parecer asombrosas.



Cuando la producción de un escritor —y son pocos los que conocen este halago— se comprime sucesiva bajo el título consagratorio, pero a menudo inexacto, de *Obra Completa* u otro equivalente, se promueve una ilusión sostenida en el malentendido. La compilación persuade de una homogeneidad textual improbable que la lectura atenta, no sin decepción, desvanece; con todo, un efecto más significativo es el desprendimiento de ese discurso de la trama espesa que lo posibilitó. Ocurre así que, en relación inversamente proporcional, se multiplican los descubrimientos de vínculos internos, facilitados por la disolución de los libros en el Libro, y mengua la observancia de otros, externos, arduos por interminables desde que la idea de originalidad se desgració. Al fin, ¿por qué no acogerse a la autosuficiencia que la compilación señala?

Efectivamente, puede admitirse la presencia de un *continuum* figurado en una metáfora metalúrgica que imagina la obra de Arlt como una plancha de metal, una lámina sin desgarros entre libros ni géneros, pero que presenta, sin embargo, distintas aleaciones en su extensión. Los elementos minerales que componen cada aleación se repiten, y eso cohesiona e identifica la plancha, aunque no observan una combinatoria constante, y eso la torna irregular. Por tramos, la lámina aumenta o disminuye la porosidad, la dureza superficial, la resistencia térmica o la tensión interna, de manera que pueden reconocerse, en principio, dos aleaciones primordiales que se suceden, de acuerdo al uso que se ha pretendido para cada tramo en relación al mundo físico que enfrentó. Esta distinción, si bien atiende a la continuidad, intenta no ignorar que la plancha reacciona ante temperaturas distintas cada vez. Arrancados de su primitiva quietud natural, los metales se accidentan, se historizan.

Una de las aleaciones, sugerida en el primer apartado, se manifiesta en los tramos que ocupan el par *Los siete locos-Los lanzallamas, África, El criador de gorilas* y otros textos orientados hacia la producción de una creencia autosuficiente, independizada de intensas referencias extratextuales. En cierto modo, es un uso de la ficción regido por una lógica experimental, aunque entendiéndola no en los términos estrictos que supone aplicada a las vanguardias históricas, sino en los de una vanguardia privada que por sí misma pretende hacer creer mientras experimenta en los límites de la verosimilitud.

Es este un uso deseado por la ficción cuando combina sus materiales, pero que suponía el encuentro de objeciones porque era una aleación no naturalizada para las convenciones de lectura de la época. No tardó en aparecer la descalificación de *Los siete locos* por estimar inverosímil la representación de los personajes, y el propio Arlt dedicó empeño para autorizar la verdad de su ficción mediante intervenciones hoy innecesarias o incluso contraproducentes. También en este sentido debe leerse la nota al



pie que añadió a la novela luego de 1930, o el aguafuerte que le dedicara en 1929. «Son individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido... La organización de la sociedad secreta, aunque parezca un absurdo, no lo es», y a guisa de certificación recuerda el descubrimiento de una logia en Estados Unidos, cuyos miembros, semanas antes, habían sido detenidos por la policía. «Los propósitos de los sujetos afiliados a esta sociedad, eran idénticos a los que se atribuyen a los personajes de mi novela». Estas intromisiones, que contrarían el anhelo de la ficción son, sin embargo, ademanes pertinentes cuando se los articula al tejido epocal; recordadas hoy, tal vez desvían la atención del propósito de componer un discurso que, como el del ocultismo o la magia, actúan por encantamiento.

El otro uso, que no desplaza al anterior, sino que lo subordina, corresponde al que en el segundo apartado se llamó parapedagógico y en el cual la ficción se desea en un afuera de sí misma, interviniendo materialmente para producir el descrédito de otros discursos —de los que es deudora porque los sobreescribe— impugnándolos en sus valores y sus fines, aunque no en sus medios. Son aquellos textos hondamente escépticos de la cruzada contra el ideal de felicidad y a los que pueden sumarse otros como *Las ciencias ocultas...* o *El juguete rabioso.*

Por recelo de las taxonomías, no sería difícil objetar en esta segunda descripción la ausencia de su revés —es decir, la producción de una creencia alternativa—, de manera que la distinción de dos usos resultara caprichosa y nada más ocultara la presencia de uno solo y siempre el mismo. Sin embargo, los textos de la cruzada en su negatividad desalientan aquel reparo. En este sentido, más audaces son las especulaciones antimatrimoniales de José Ingenieros (1887-1925) en el volumen *Tratado del amor,* obra inconclusa de la que se ocupó en los últimos años de su vida y de la cual se adelantaron, durante la década del 20, algunos capítulos en publicaciones como la prestigiosa *Revista de Filosofía,* de tono académico, o la popular *La novela semanal,* dedicada a ficciones sentimentales a la luz de las cuales corresponde leer *El amor brujo.*

Esta distinción de usos, que no se pretende sino provisoria, supone distancias con algunas concretizaciones críticas sobre la ficción de Arlt, en particular con aquellas amarradas a una consideración totalizante de ese discurso; sea porque lo necesiten un transparente mecanismo de representación, subsidiario de otros órdenes, sea porque lo deseen eternamente autoabastecido y deudor de sí mismo. El retrato que abre este apartado, por ejemplo, contraría las imágenes cristalizadas de Arlt; aquí se lo memora hacia 1936, al regreso de su viaje por España y Marruecos, y aún cuando el edificio social no ha cesado en su derrumbe, Arlt aparece atraído por la belleza de la música. La pintura de ese sosiego se descubre curiosa; nada

hay en ella que recuerde las estrepitosas redacciones ni el apremio de la columna diaria, y si la cabeza se inclina, antes que a la fatiga, se debe al melancólico movimiento de acercar la boca a la taza de chocolate. Una testigo desalienta el impulso de despreciar el retrato por inverosímil, ¿convendrá, acaso, darle por cierto?

La distinción de usos, sin embargo, atenúa la extrañeza del cuadro. En Arlt, el uso de la ficción no es invariante sino histórico, es decir, simultáneamente, causa y efecto de un orden tramado por múltiples discursos que modelan la intelección de lo real con pregnancias inestables. Arlt percibió de manera clara y distinta la materialidad de la producción simbólica; la eficacia de las teorías, las ensoñaciones y el engaño para producir realidad, apenas se les admita la tenencia de un saber acerca del mundo. Sin embargo, dio un paso más en esa percepción y se entrevé en el retrato; advirtió que esa eficacia es relativa y amenazada siempre, de manera que las fórmulas discursivas deben resignarse al cambio si pugnan por impactar lo real. Cuando la literatura iniciaba su ocaso en la estima social para derivar hacia la medianía donde hoy se la acoge, Arlt se preguntaba cuál era, cada vez, el lugar de la ficción y qué discurso lo había ocupado. Hacia 1936 parece relativizar sus enunciados de 1930; ya no piensa en su próxima novela sino en la composición de panorámicos lienzos que emulen la ardiente belleza de la música. «He escrito un artículo pensando en usted. He tocado el piano pensando en usted».

Una pregunta

Cuántas veces había caído desnuda entre los brazos de un desconocido y le había dicho: «¿No te gustaría ir al África?».

Todo aficionado a la especulación estética conviene en que no hay mérito en los escritores que se repiten y es necesario amonestar su obra en favor de la novedad literaria; sin embargo, es frecuente que esto se dé al olvido por celebrar la reiteración de aquello que alguna vez satisfizo. Correlativamente, por sortear la melancolía que supone perder el elogio ganado, u obligarse a la perfección de una fórmula que descubren tan notable como propia, los escritores, en particular aquellos uncidos a algunas de las formas de la consagración, perseveran en lo idéntico y de esa constancia derivan sellos, unas veces memorables y otras sólo previsibles.

Así también ocurre en la vida, aunque, en lo íntimo, debe admitirse que las personas dignas de admiración son aquéllas que sin amedrentarse o sin alternativa, abandonando lo que tenían o no teniendo ya nada, comenzaron de nuevo. Es común que el reconocimiento se manifieste cuando aque-

llas personas coronan su empresa con algún éxito estimado socialmente, pero ¿acaso no es virtud por sí misma admirable el intento de cambiar?

Contra lo que se pensó por mucho tiempo, Arlt conoció en vida un verdadero prestigio que le debía a su trabajo de escritor. Quienes, es cierto, le negaron a su muerte el merecimiento mínimo de un suelto necrológico, lo hubieran ignorado así su suerte fuera distinta; y, por otro lado, si existe eso que llaman elogio tardío, no se corresponde con la verdad en este caso, como los investigadores lo demuestran mejor cada día. En sentido contrario, podría considerarse si no fue el mismo Arlt quien esquivó algún tipo de fortuna, para otros invalorable, entregado a cambios cuando la permanencia en ciertas fórmulas le hubiese evitado juicios amargos como los que recibió. «*La Prensa,* media docena de líneas, dijo poco menos que yo era una bestia», anotó en una carta de 1938, días después del estreno de *África.*

Al regreso de su viaje, en 1936, alquila un piano y se aplica a estudiarlo sin la resignación a una simpática destreza doméstica: «hoy he trabajado brutalmente el piano». Con la misma pertinacia acomete la lengua inglesa: «tienes que ser una profesora implacable, yo te besaré las manos y trataré de enternecerte con arrumacos, pero tú no tendrás que hacerme caso sino mostrarte más feroz que un beduino»; y los últimos meses de su vida, a pesar de la insistencia con que los biógrafos lo encuentran en el mundo del teatro, parece prisionero de una actividad que sólo en figuras se emparenta con la del escritor: «constantemente estoy ocupado con el asunto de las medias, ya que queremos salir comercialmente con los primeros fríos... describirte las pruebas y trabajos que he efectuado hasta la fecha es escribir una novela. He tenido que inventarlo todo».

Es desmedido desprender que Arlt pensaba abandonar la literatura por la música, el bilingüismo o la industria; aunque es malintencionado, si bien no lo parece, suscribir que todo lo hacía por ganar el dinero que le permitiera escribir sin apremios, cuando lo hizo siempre en condiciones que, por adversas, se le aparecían meritorias, sin que esta convicción necesariamente evoque el ideal romántico. Más cauteloso es conjeturar sus últimos años en relación a nuevos comienzos ciegos que la crítica, por estimarlos fracasos, en general despreció atender.

Aparecidos en revistas durante 1939, Arlt reunió quince relatos «escritos por encargo» para una edición chilena de 1941. «Son cuentos mercenarios —se dijo de ellos— que no pertenecen, en realidad, a la literatura», y no es prudente replicar con severidad a este ni a otros juicios de tenor parejo que, aún sin esperarlo sus autores, hacen justicia con aquel volumen. Al fin, nada hay tan cierto como la exclusión de *El criador de gorilas* de la institución literaria, y hasta tanto ese desliz se repare será un consuelo, o una necesidad, intentar aproximaciones liminales.

Arlt desconoció la buenaventura del viaje de placer, de manera que, cuando a mediados de 1935 el diario *El Mundo* costeó su única errancia más allá del mar, se trataba de un encargo semejante a otros que lo habían llevado a las provincias argentinas y algunos países vecinos. Sin embargo, la ocasión de acodarse en la borda de un transatlántico que lo llevara tan lejos como nunca, fue para Arlt la realización de un suceso extraordinario. No en términos económicos, porque su salario apenas si creció con los viáticos; ni en términos periodísticos, porque al cabo ¿qué dê asombroso encontraría en 1935? «Capitán: —Es muy instructivo viajar. Sirvienta: —A mí no me interesa la instrucción. Me gusta el tren porque va lejos».

La significación de ese viaje deba tal vez señalarse en otra dirección. Arlt, que por años se ufanó del tamaño de su obra, hacia la mitad de la década del 30 daba con el revés de ese mérito, la repetición autofágica que lo disuadió de publicar, o escribir, *El pájaro de fuego.* Perseguirá entonces una forma que su estilo no encuentra sino a través del viaje africano, condición necesaria para diseñar la que sería su última respuesta a la pregunta ¿qué es la ficción?

África es la figuración más extrema de la ficción entendida como el aparato de producción de una creencia autosuficiente. Desguarece el discurso de Arlt, le veta las ciudades incandescentes o la fórmula del ensueño frustrante, le impone el olvido de la intriga espontánea de las calles veloces o el repertorio de figuras metalúrgicas; y aún si se reencuentran tópicos para desatar la narración —la traición, la venganza, el adulterio, el complot—, África desafía a reformular la lógica narrativa ciñéndola a un nuevo género y a nuevos códigos culturales que lo atraviesen. El relato de aventura es un corsé de duras ballenas formales y reclama, al mismo tiempo, materiales que compongan la curiosa alquimia de la verosimilitud fugaz de lo inverosímil. Los personajes de Arlt, que jamás habían estado donde deseaban y con esa incomodidad generaban microficciones en abismo, ahora habitan el paisaje del deseo. «En cierto modo, mi aventura era descabellada, porque el calor arreciaba cada día más. Lluvias constantes sucedían a soles de fuego, pero estaba dispuesto a toda costa a entrenarme en la vida salvaje de los bosques tropicales, pues tenía el proyecto de asaltar el próximo invierno un importante Banco de Calcuta y de huir a través de la selva».

Las historias ya no descubren los obstáculos del orden social, sino la materialidad de la preceptiva musulmana desatando peripecias inexorables que derivan en tragedias truculentas; la religión es un género que narra por sí mismo. Se ha derrumbado el taller de galvanoplastia donde debería brotar la rosa, y hay ahora un tronco podrido donde florece una orquídea de veinte mil dólares. «Una estrella de picos fruncidos, tallada en un tejido de terciopelo negro bordeado de un festón de oro. Del centro de este cáliz



lánguido, inmenso como una sombrilla de geisha, surgía un bastón de plata espolvoreado de carbón y rosa». En armonía con las convenciones del género, una serpiente tan negra como la orquídea se agazapa en la madera para castigar la codicia.

En el horrible destino de asistir al crepúsculo de la piedad, nunca la ficción de Arlt fue más feroz que en África, atenida más a la desnudez de la acción que a las telas sofocantes de la moral o el psicologismo, y antes que movida por caprichos del exotismo, esa ferocidad deriva de la fricción entre la política y la aventura, entre los movimientos insurreccionales antiimperialistas y su revés escéptico de marginados locos de ambición. Antes que una salvación providencial que oxigenara su literatura, África es el reencuentro con una fórmula que la ficción de Arlt guardaba desde los años 20, como se lee al comienzo de este apartado.

Hipólita deseaba moverse en un universo menos denso, donde la materia se rebelase contra la gravedad a que condena la pobreza; pintarse los senos, travestirse y huir en la selva acompañando a un hombre tan valiente que domesticara leones. Si se entrega a quienes son de su tierra, su querido es africano. La última noticia acerca de ella dice que la policía, pasado un año de la huida, no pudo detenerla ni tiene indicios para sospechar dónde buscarla. Por fidelidad a su sueño es dable imaginarla en el corazón de África, esclavizada por amor a quien se ha convertido, al fin, en amo de un imperio oculto en las tinieblas. Ella, como Arlt, no se hubiera desanimado por abandonarlo todo y comenzar de nuevo.

Aníbal Jarkowski

Bibliografía

ARLT R.: «Ghioldi y el bacilo de Marx», en *La ciudad futura*, Bs. As. n.º 3, diciembre de 1986 (originalmente en *Bandera Roja*, Bs. As. 1932).

———: *Los siete locos. Los lanzallamas* (Biblioteca Ayacucho, Hyspamérica Ediciones, Bs. As., 1986).

———: *Obra completa* (Carlos Lohlé, Bs. As. 1981).

BORRÉ O. y ARLT M.: *Para leer a Roberto Arlt* (Torres Agüero Editor, Bs. As., 1984).

GREGORICH L.: «La novela moderna. Roberto Arlt», en *Capítulo. La historia de la literatura argentina* (CEAL, Bs. As. 1981).

INGENIEROS J.: *Tratado del amor* (Edit. Losada, Bs. As. 1970).

LARRA R.: *Roberto Arlt, el torturado* (5.ª edición aumentada, Edit. Futuro, Bs. As. 1986).

LOTMAN I. y ESCUELA DE TARTU: *Semiótica de la cultura*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.



MONTALDO G. y colaboradores: *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)* Edit. Contrapunto, Bs. As. 1989.
PIGLIA R.: *Crítica y Ficción,* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 1986.
———: *Prisión perpetua,* Edit. Sudamericana, Bs. As. 1988.
SARLO B.: *El imperio de los sentimientos,* Catálogos Editora, Bs. As. 1985.
———: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Ediciones Nueva Visión, Bs. As. 1988.
SARLO B. y ALTAMIRANO C.: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* CEAL, Bs. As. 1983.
WILLIAMS R.: *Marxismo y literatura.* Ediciones Península, Barcelona 1980.



Roberto Arlt, Francisco Luis Bernárdez y Roberto Ledesma (1930)

Roberto Arlt: el lenguaje negado

La obra de Roberto Arlt signa desde varios frentes el ingreso de la narrativa argentina en la novela moderna. Es la puerta de entrada de los grandes conflictos de la sociedad urbana en la novelística del Río de la Plata, introduciéndolos, no como expresiones temáticas, sino como representación de esos conflictos desde el interior de los estratos sociales que en los mismos se reconocían.

Frente a una novelística que, al máximo, llegaba a la utilización de esos conflictos como materia discursiva, intelectual, temática, en la narrativa arltiana es la misma estructura la que refleja al mundo contemporáneo, sus crisis, sus mitos: ésta es su calidad de moderna. Marca también en la narrativa argentina, el ingreso de la psicología moderna, dejando atrás el asociacionismo y el causalismo mecanicista que definían a las narrativas precedentes.

En el *corpus Arlt* puede verse la continuación del impulso contenidista del bovarismo narrativo-cultural que predomina en la gran novelística hasta los años treinta. Bovarismo que se define con la puesta en escena del fantaseo sin posibilidades de realización que constituye la dimensión vital de toda la serie de personajes pequeñoburgueses que pueblan las novelas de ese período. Personajes a los cuales su clase les permite soñar y fantasear y, contemporáneamente, les prohíbe la tentativa de realización de esos sueños. Prohibiciones y permisos que estructuran una contradicción que los convierte en culpables, en proyecciones de la culpabilidad social del escritor: Arlt y sus personajes, con una culpa desconocida, a cuestas se aproximarán, desde este lado, a las más cercanas variantes del modelo flaubertiano, de Melville a Conrad, de Dostoevskij a Proust, de James a Joyce[1].

En otro frente, la obra arltiana incorpora la elección del espacio profundo y complejo del yo y del super yo que el personaje moderno realiza fren-

[1] *Cfr. Michel Zéraffa,* Roman et société, *París, Presses Universitaires de France, 1971, cap. III.*

te a la disgregación «económica» de la realidad y la consecuente ausencia de los «valores» de una coherencia perdida. Son iluminantes las reflexiones de Balder en *El amor brujo:*

Dicha etapa de la civilización argentina, comprendida entre los años 1900 y 1930, presenta fenómenos curiosos. Las hijas de tenderos estudian literatura futurista en la Facultad de Filosofía y Letras, se avergüenzan de la roña de sus padres y por la mañana regañan a la criada si en la cuenta del almacén descubren diferencia de centavos. Constatamos así la aparición de una democracia (aparentemente muy brillante) que ha heredado íntegramente las raídas mezquindades del destripaterrones o criado tipo y que en su primera y segunda generación, ofrece los subtipos de los hombres de treinta años presentes: individuos insaciados, groseros, torpes, envidiosos y ansiosos de apurar los placeres que barruntan gozan los ricos[2].

El trabajo desde adentro que la escritura de Arlt realiza sobre la sociedad que le es contemporánea, vincula estrechamente el análisis de esa sociedad (y de las representaciones que ésta hacía de sí misma a través de los productos culturales que le eran «orgánicos»), a las posibilidades de aproximación a la obra arltiana.

Por lo pronto, relevamos la característica urbana de la sociedad a la que pertenece la producción de Arlt, y la proveniencia fundamentalmente inmigratoria de esa urbanización, resultado en gran parte de la incompleta absorción en el mundo de la producción agrícola de la masa inmigratoria que la oligarquía del ochenta propuso y planificó en la Argentina[3]. Es decir, estructuración de un modelo a través de un proyecto parcialmente cumplido, pero que en lo sustancial se reveló inadecuado a la evolución social. Desfasaje de tiempos, por lo tanto, entre la construcción del modelo y la realidad sobre la cual aplicarlo, que puede asumirse como característica de un modo de producir cultura (aprehensión ideológica instrumental de la realidad), presente en las élites argentinas prácticamente desde la independencia hasta nuestro días. Ángel Rama[4] observa agudamente que «las élites argentinas funcionaron sobre el concepto de servicio civil nacional, se constituyeron con equipos altamente preparados, desarrollaron complejas visiones futuristas y elaboraron proyectos destinados a ser puestos en práctica por toda la sociedad, ya que reclamaban de la mayoría de las fuerzas sociales para ejecutarse».

El ingreso de esta masa de población modifica la conformación de la sociedad y modifica, en forma paralela, la actitud de las clases dominantes hacia la instalación de los europeos inmigrantes en el país. El impacto inmigratorio produce una multiplicidad de resultados, tanto en la estratificación social como en la estratificación del imaginario cultural. Para arriba y para abajo. Desde arriba y desde abajo. El imaginario de los que propusieron la receta de la inmigración y el de aquellos que esta inmigración la hicieron o la compartieron en la cotidianeidad de la vida.

[2] *Roberto Arlt,* El amor brujo, *Buenos Aires, Fabril Editora, 1972 (2.ª edic.), págs. 87-88.*

[3] *F.H. Cardoso y E. Faletto,* Dependencia y Desarrollo en América latina. *México, Siglo XXI ed., (15.ª edic.), 1979, págs. 65 y ss.*

[4] *Cfr. Ángel Rama, «Argentina: crisis de una cultura sistemática» en* Controversia, *México, Año II, Número 8, septiembre 1980.*

Si en un primer momento, para la teoría de la inmigración de la oligarquía liberal, la figura del inmigrante fue idealizada como representante y portador de cultura (en la dicotómica visión de «barbarie y civilización», sintetizada por Sarmiento), en un segundo momento, el de la efectiva llegada de la inmigración, esta figura sufrió una rápida desvalorización y se la acomodó junto a los demás instrumentos (estratos sociales) al servicio de las clases en el poder.

Esta disociación del modelo cultural elaborado y realizado en dos distintos períodos, se refleja en la oscilante idealización de la figura que se opone a la del inmigrante: el gaucho, que representará alternadamente la barbarie que hay que eliminar o el signo ideal, la síntesis del alma, de una cultura[5].

Simultáneamente, las disociaciones ideológicas que recibían a la inmigración se formalizaban en el rechazo de la efectiva colonización y posesión de la tierra, que formaba parte del proyecto inicial de la oligarquía. Fractura de la praxis social y como su refuerzo, antes, mientras y después, fractura de un imaginario colectivo en sus distintas estratificaciones (proyectos nacionales diversos vividos por los sectores altos, medios y por el entonces reciente proletariado urbano).

El discurso narrativo de Arlt se inserta en un discurso de crisis social proveniente de las fallidas experiencias formales burguesas que en la década del veinte comienzan su apelotonado descenso hacia el cuartelazo del 30, hacia la representación final de la incapacidad de la burguesía de paliar los efectos de la coyuntura. El *crack* del 29 es el detonador de la vulnerabilidad y de la superficialidad sobre las cuales se apoyaba el inestable equilibrio económico-social, la imagen ilusoria del país dependiente.

Se inserta, también, en la crisis representada por el abandono que las clases medias y la burguesía urbana realizan de la lucha por una política económica que las independizara de la vieja oligarquía y creara las condiciones de expansión de la clase junto con la expansión del mercado interno. Abandono que corresponde a la creciente pauperización de las masas populares, contracara del nacionalismo defensivo, replegado y tradicionalista que correspondía a la contraofensiva del modelo económico agroexportador sobre las intentonas industriales-urbanas[6]. Fracaso de la mediación del poder que el partido radical prometía a las clases medias emergentes en los quince años que van desde 1916 hasta septiembre de 1930.

En el frente literario, la década del veinte en Argentina está signada por las búsquedas de la «modernidad» ínsitas en los dos intentos que, por comodidad de análisis, la historia literaria sintetiza en la fómula «Boedo-Florida», calles de Buenos Aires cuya elección quiere representar la «fabrilidad» del arte y la «gratuidad» del mismo, respectivamente. Fórmula de simplifica-

[5] *Signos de la parábola:* Facundo y Don Segundo Sombra.

[6] *Cfr. Cardoso y Faletto,* ibíd.

ción que no explica absolutamente la totalidad de los enfrentamientos y superposiciones a la cultura oficial que los nuevos círculos (que ocuparán la escena cultural argentina desde el treinta en adelante) producían. Así como tampoco explica la presencia insoslayable de las elaboraciones del imaginario que produce la masa inmigratoria, sobre todo a través de las formas teatrales originales en las que aquél se estructura (sainete-grotesco).

No es casual esta inmersión de la obra de Arlt en el conjunto de la producción literaria argentina. Ni sus desdoblados proyectos narrativo-teatrales (el teatro, recordamos, ocupó los últimos años del esfuerzo creativo de Arlt; puede decirse que fue la «consecuencia natural» de su narrativa plena de «escenas fijas»; consecuencia que se inició con la escenificación del capítulo «El humillado» de la novela *Los siete locos* por el Teatro del Pueblo, en 1930). Ni la vertiente fantástica de su producción que ejemplifican notablemente dos cuentos de *El jorobadito*, «La luna roja» y «El traje del fantasma», además del largo relato «Viaje terrible», publicado en 1941 y buena parte de su producción teatral donde el enfrentamiento de los planos de la realidad y de la fantasía es un elemento decididamente estructurante[7].

Del mismo modo, es significativa su ambigua utilización del lunfardo (la germanía de Buenos Aires) en toda su producción, inclusive en la periodística. Colocando a veces sí y a veces no, los «cartelitos» que las comillas significan, integrándolos parcialmente, con dudas o de manera inconsciente a la masa del lenguaje con la que se dicen sus textos. Decíamos: crisis y estructura narrativa. Narración de la crisis, entonces.

El cuento que nos ocupa, «Las fieras», forma parte del libro *El jorobadito* y como casi toda su producción, teatraliza y desarrolla la serie de constantes narrativas, la ideología arltiana que estructura, más allá de los elementos referenciales, todos los textos. Es útil para focalizar algunos de los elementos estructurantes de la escritura de Arlt, gracias a su concentración textual, en tanto cuento, y a la «madurez» del proyecto literario arltiano en el que se inscribe (proyecto que incluye todos los cuentos del libro, menos los mencionados «La luna roja» y «El traje del fantasma», además de las creaciones de más largo aliento narrativo: *El juguete rabioso, Los siete locos, Los lanzallamas, El amor brujo).*

El texto «Las fieras» se plantea como una obsesión de lenguaje negado. El personaje perdido en su autobiografía, que declara «incluso he cambiado de nombre», expresa continuamente en el texto, construye el texto, con la repetición de la imposibilidad de contar el «hundimiento»

No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que cal agrietada[8].

[7] *Cfr. Adolfo Prieto, Prólogo a* Los siete locos *y* Los lanzallamas, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.*

[8] *Arlt,* El jorobadito, *Buenos Aires, Ed. Losada, 1975, pág. 88.*

La primera frase del cuento se repite escandiendo, con variaciones y agregados, los momentos narrativos: «Lo dificultoso es explicarte cómo fui hundiéndome día tras día»[9]; «Y así, fui hundiéndome día tras día, hasta venir a recalar en este rincón de Ambos Mundos»[10]; «¡No te diré cómo fui hundiéndome día tras día! (...). Quizás ocurrió después del horrible pecado. La verdad es que fui quedando aislado»[11]. No se puede hablar, no se debe hablar, no puede exteriorizarse en el lenguaje la condición de enfermedad, la «descomposición» personal, el dolor envasado en el alma «como desazón de un nervio en un diente podrido»[12].

El texto se enuncia desde la mesa de un café fronterizo («rincón de Ambos Mundos»), junto a la ventana cuyo vidrio separa el mundo lumpen actual del narrador y el mundo de la calle donde «pasan mujeres honradas del brazo de hombres honrados», como señala la frase que cierra la narración. El narrador enuncia, apuntalándose en la memoria, la historia de la «caída» al mundo lumpen, a una interlocutora ideal, detrás del recuerdo que, representando valores pequeñoburgueses, es la contraparte del lumpen en el mundo del narrador:

> Con la diferencia, claro está, que yo exploto a una prostituta, tengo prontuario y moriré con las espaldas desfondadas a balazos, mientras tú te casarás algún día con un empleado de banco o un subteniente de la reserva.
>
> Y si me resta tu recuerdo es por representar posibilidades de vida que yo nunca podré vivir. Es terrible, pero rubricado en ciertos declives de la existencia no se escoge. Se acepta[13].

Si bien el texto se plantea como una prohibición (social, interiorizada), al mismo tiempo se desarrolla, se construye sobre la violación de la norma (impuesta y autoimpuesta): cuento, pero cuento acerca de lo que no debo contar, subrayo el descenso.

La autobiografía, narcisista y púdica al mismo tiempo, del personaje, se contrae en un rictus. El gesto más importante es el silencio. Los del mundo lumpen, los que se mueven «dentro» del espacio indicado por la vidriera del café, no hablan. Beatriz Pastor[14] señala la calidad de los espacios fundamentales del mundo lumpen: el café y el prostíbulo. El cuento *Las fieras* se cuenta desde el café y cuenta el prostíbulo. Al mismo tiempo, está estrechamente vinculado al mundo del grotesco, a la parábola de la marginación-separación-soledad, permanente autismo que David Viñas ha señalado en el grotesco[15].

Decimos, entonces: parábola de la interiorización presente en el imaginario de la inmigración que se traduce en el grotesco teatral como género, pero que se da también en las letras de los tangos y, puntualmente, en la obra de Arlt.

[9] Ibíd., *pág. 89.*
[10] Ibíd., *pág. 92.*
[11] Ibíd., *pág. 95.*
[12] Ibíd., *pág. 98.*
[13] Ibíd., *pág. 89.*
[14] *Cfr. Beatriz Pastor, «Dialéctica de la alienación: Ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt» en* Revista de crítica literaria latinoamericana, *Lima, Latinoamericana Editores, Año V, N.° 10, 1979.*
[15] *Cfr. David Viñas,* Grotesco, inmigración y fracaso, *Buenos Aires, Corregidor, 1973, cap. V.*

Observamos, por lo tanto, la negación de los espacios «decentes» o, en general, el movimiento de caída desde los mismos a sus antípodas (Diana Guerrero dice, justamente, que el lumpen es el lugar de la caída)[16]. Si los espacios son los espacios de la marginación (las pensiones baratas frecuentadas por los más «caídos» de la sociedad, el prostíbulo, el café delincuencial, las periferias, los mercados y su submundo, las habitaciones de conjura, *El juguete rabioso, Los siete locos)*, estos espacios se representan, se teatralizan en el lenguaje negado, en la imposibilidad de decir la calidad y la forma de la angustia, en la innombrabilidad del gesto inicial, de la recurrente culpa que tensiona los textos de Arlt.

Espacio de la marginación que encuentra su correspondencia en el lenguaje negado, en la obsesión de esta negación que se hace texto. El texto como acto expiatorio, autobiográfico, el gesto que indica la humillación interiorizada. Tensión ante el lenguaje que conforma los textos: nacen referencialmente de la enfermedad del lenguaje representada por el lunfardo (desde una ideología en la cual la figura proletaria no existe, en la cual se juzga «desde arriba», con los parámetros de los de arriba, el mundo de abajo: de ahí el interlocutor ideal arltiano prefigurado ejemplarmente en la mujer ideal, la muchacha honesta, la amada intocable, a la que se habla detrás de la cortina de las palabras, detrás de la vidriera fronteriza que en los textos arltianos toma siempre distintas formas pero que siempre está presente), si bien ante éste, el lunfardo, se mueven con cuidado, casi siempre señalándolo, indicándolo en el acto del uso.

La textura del cuento es el relato en extenso de la sensación de la caída que acompaña al ex-hombre honrado transformado en lumpen. El relato se articula en series paralelas y opuestas: dentro-fuera; luz-sombra; arriba-abajo; hombres-fieras. El equilibro de la composición que se desarrolla sobre todo en extensión, en horizontalidad, en la horizontalidad de abajo y de la memoria, está dado por la vidriera que se plantea como espejo. Espejo de inversión: *fuera* está el mundo ideal, la gente honrada, lo que no se puede ser, el código-lenguaje con el que las cosas se cuentan; *dentro* están el lumpen, la violación de la norma, el código del silencio que es la asunción de la marginación a la que el mundo condena a los caídos. La sociedad, simplificada en las opuestas opciones (que configuran las series opuestas y paralelas del texto), marido-cafishio, esposa-prostituta, trabajo honrado-dinero degradado, impone el silencio a los que habitan las periferias, la marginación en el espacio de la historia se da como destrucción del lenguaje, como ruptura de los códigos sociales.

La narrativa arltiana se inserta en la descomposición del modelo social (la patria liberal que debía crecer con lo mejor de la cultura europea trasplantada a través de los trabajadores, los mismos que en la práctica fueron

[16] *Diana Guerrero,* Roberto Arlt. El habitante solitario, *Buenos Aires, Granica Editor, 1972, cap. II.*

condenados a una urbanización forzada, a la misma lucha que en los orígenes europeos; cuando «hacerse la América» se convirtió en una frase que desde el conventillo ironizaba el fracaso de un proyecto nacional) interiorizándola como descomposición autobiográfica, en la asunción del «cuerpo como imagen social»[17], en la interiorización del silencio, voz ausente porque prohibida, negada, como la imagen del descenso y pauperización de una franja social. Porque, en efecto, no se debe decir, no se debe contar a ese interlocutor idealizado detrás de la vidriera (al lector que está detrás de la vidriera que el texto suministra con las palabras que cuentan lo incontable) las connotaciones sociales del silencio[18]. Los datos del silencio se asumen como datos autobiográficos.

El texto-vidriera separa un mundo de luz, de las sombras internas del bar. Aunque en la última frase del cuento se hace referencia al «espesor» de la vidriera que separa a los hombres y mujeres honrados del lumpen de adentro, el vidrio, la ventana, ese privilegiado momento naturalista de la narración nunca deja de ser límpido, transparente, de fijar la narración como reproducción, doblemente: de afuera hacia adentro, de la realidad al cuento del texto. También aquí, enunciando el momento naturalista de la vidriera, el texto que cuenta lo que no puede o debe contar, se plantea como interiorización de una realidad, corresponde a una toma de posesión de la misma[19]. Sin embargo, son los elementos de adentro o los de afuera los que están deformados. Si el vidrio de la ventana es transparente y nítido, son los ojos, la posesión de la mirada, los que están siempre impedidos de ver, de reflejar lo que el texto-vidriera pretende, por «una neblina de carbón», las lágrimas o por una «negrura que ni las calles más negras tienen en sus profundidades de barro»[20].

La realidad se cuestiona, no desde el código literario-referencial (naturalismo-vidriera), sino desde la interiorización del mismo, desde las posibilidades interiores (el cuerpo) deformadas. La separación que se representa en la marginación se asume como escándalo. La caída en el espacio lumpen es el escándalo de las clases medias.

En el relato no sólo se dan las separaciones que indica la vidriera: todo el relato está estructurado con el vidrio que separa los dos mundos. El vidrio-texto separador.

Si los golpes de una tortura policial llevan al narrador a recordar la imagen de la mujer idealizada, el texto enuncia en contigüidad la interiorización de lo real-lumpen, la verdadera relación con la imagen:

> Nunca pude despierto imaginarme tu rostro con la nitidez que en la vorágine del delirio destacaba su relieve, luego la obsesión del castigo me volcó en la crueldad del interrogatorio. Me indagaban a golpes *por el asesinato de una mujer con la cual nada tenía que ver.* (Cursiva nuestra)[21].

[17] *Antonio Melis, «Cuerpo físico y cuerpo social en un cuento de Roberto Arlt», Ponencia sobre* Pequeños propietarios *en el* Coloquio sobre el cuento latinoamericano, *Sorbona, París, 9-12 de mayo de 1980.*

[18] *Cfr. Nota n.º 13: interlocutora ideal pequeñoburguesa casada con quien maneja el dinero o quien maneja las armas.*

[19] *Cfr. Gastón Bachelard,* La formation de l'esprit scientifique, *trad. esp.* La formación del espíritu científico, *México, Siglo XXI, 1978.*

[20] *Roberto Arlt,* ibíd., *pág. 101.*

[21] Ibíd., *pág. 90.*



Y en contigüidad se presenta la mujer real, la prostituta Tacuara, el «único amor» del narrador, en la que el texto corporiza las imágenes. La memoria, el recuerdo que se hace presente en el relato autobiográfico, está mediada por la imagen: «Grisáceo como el trozo de un film...»[22], dice el narrador. Nada quizás ejemplifica mejor esta doble vertiente en la que el texto se estructura reproduciendo un sistema no sólo cultural sino social, que la «escena fija» en la que la memoria enuncia la inscripción de la prostituta en un prostíbulo de provincia:

La casa de piedra mostraba en el frontín un mosaico con la Virgen y el Niño, y bajo el mosaico una lámpara eléctrica que iluminaba una garita abierta en la pared y entrelazada de perpendiculares barras de hierro a la altura de la cintura. *En esta hornacina, tiesa como una estatua,* de pie, Tacuara hacía cinco horas de guardia. A través de las rejas los hombres que la apetecían podían tocarle las carnes para constatar su dureza. (Cursiva nuestra)[23].

La prostituta, *debajo,* expuesta como una virgen que está *arriba,* al «uso» de los hombres. El texto actualiza, estructuralmente, la circulación «económica» de las imágenes sociales. Sobre y debajo, luz y sombra.

El interlocutor no es un cómplice, es un ideal. El texto, la expresión del deseo que está debajo y encima del texto, se articula como la exposición de un cuerpo, de un cuerpo de palabras, deformadas, no aceptadas por la cultura oficial. Pero, al mismo tiempo, un cuerpo que en su deformidad produce estructuras homólogas a los sistemas culturales que se entrecruzan en el texto: la literatura oficial y sus parámetros referenciales, la voz desplazada de una clase, el desplazamiento y la violación de la norma como indicación de las contradicciones del sistema cultural sobre el cual se articula el mensaje.

La vitrina se propone como un medio de complicidad; el texto-vidriera se propone como elemento de conocimiento y de complicidad de los interiores: los pesquisas que no arrestan a Angelito el Potrillo que duerme con la sien apoyada en la vidriera porque conocen su enfermedad, saben que no puede robar.

Los personajes no sólo asumen el silencio como el gesto vital que interioriza una condición social, asumiendo de ese modo el cuerpo, su cuerpo deformado (los deformes y los enfermos arltianos) y la visión de los ojos constantemente impedidos de objetos, «interpuestos» frente a la realidad en la que todo funciona de pantalla: los ojos están ocultos por neblinas, por «pantallas» de barajas, ven pero simulan no hacerlo, están siempre entre penumbras. Decíamos, entonces: asumen también el no saber. Si el dolor los atenaza, viven en la animalidad interiorizada, una experiencia-culpa del dolor de la cual no se conocen los orígenes. No se sabe y no se habla. El poder, que está afuera, controla el dolor y el saber.

[22] Ibíd., *pág. 90.*

El «modelo» que la sociedad argentina de los años treinta se niega irremediablemente a integrar, para despecho de los «constructores» de ese modelo, estaba basada, como indica Ángel Rama, en «un eficiente aparato educativo, que encubre y disfraza el régimen represivo sobre el cual se levanta»[23]. Dominio de la ideología, entonces, a través de las instituciones-mecanismos (partidos políticos-universidad-periodismo) que la sociedad que habitaba el espacio de la socialización del pensamiento había producido[24] y al cual se aproxima conscientemente el proyecto de las oligarquías argentinas.

El texto se presenta siendo lo que no debería (es un mensaje que dice el silencio interiorizado).

Asumiendo el texto como mensaje, inducimos que, si construir mensajes es actualizar sistemas culturales[25], Arlt en «Las fieras» actualiza el sistema cultural del silencio, de la separación. Ejemplifica claramente este concepto el momento del cuento en el que el personaje indica los únicos temas de los que se habla:

> *Si se habla* es de cacerías de mujeres en el corazón de la ciudad (...) *si se habla*, es de riñas con bandas enemigas que las han raptado, de asaltos, de robos, escalamientos y fracturas (...) *si se habla* es de castigos, dolores, torturas (...) manos torcidas, flagelaciones con la goma, martillazos con la culata del revólver... *si se habla* es de mujeres asesinadas, fugitivas, apaleadas... (Cursiva nuestra)[26].

Se habla hacia dentro del lumpen, se cuenta la separación y, en contigüidad, se calla para representarla.

En la economía del discurso, el silencio es completado por lo no dicho, la alusión constante a la reducción de la expresión a una serie de sobreentendidos que presuponen la existencia de un mismo código de silencios entre el emitente del mensaje (texto) y el destinatario.

Es interesante notar que la «interiorización» de la descomposición social en el cuerpo y en el lenguaje degradados (enfermedad y silencio: no es casual la contigüidad del relato «Ester Primavera» con sus personajes tuberculosos, contigüidad de la aislación y del código enfermo) elabora una forma ulterior de «interiorización» que puede leerse en los sucesivos o yuxtapuestos proyectos de escritura arltiana.

Si la realidad central, estructurada, del mundo, muestra sus áreas de marginación y de fracaso de sus proyectos, antes que nada en sus áreas periféricas (delincuencia, lumpen, los caídos), la actualización del sistema cultural representado por «Las fieras» (en la ejemplaridad de los proyectos arltianos que aquí le asignamos, las posibles transposiciones de lectura en otros textos) se estructura sobre la realidad discutida, sobre las «crisis» de la realidad asignadas en el texto a la imposibilidad de la mirada de tomar posesión de lo que la gruesa vidriera transparente permitiría ver: los ojos nublados, tapados, ennegrecidos.

[23] *Ángel Rama*, ibíd., *pág. 19.*

[24] *Cfr. Mario Perniola,* La società dei simulacri, *Bologna, Cappelli Editore, 1980, cap. II.*

[25] *Cfr. Marcello Pagnini,* Pragmatica della letteratura, *Palermo, Sellerio editore, 1980, cap. I.*

[26] *Roberto Arlt*, ibíd., *pág.* 98-99.

En los sucesivos proyectos de escritura arltiana hay un pasaje de representación de las crisis de la realidad, interiorizándola como fantástica. La ruptura-descomposición del código del discurso (lenguaje degradado en lunfardo o, más pesadamente, en silencio) pasa del código del lenguaje al código de la realidad. Parábola de lejano inicio en la escritura de Arlt con el proyecto del sueño que se realiza, con las constantes «fugas» al espacio del sueño, con la economía de la invención resolutoria.

El lenguaje negado, como obsesión del texto arltiano, representa la marginación interiorizada, pero también cuestiona la consistencia de la realidad a través de la descomposición del cuerpo que debe ver pero no puede. El silencio es la interiorización y representación vinculada estrechamente a la producción simbólica del imaginario de la inmigración. En Arlt la evolución se da también a través de la interiorización de la «crisis» del modelo de realidad mediante lo fantástico. Fantástico que otras lecturas dan como el resultado de una búsqueda de afirmación personal, como una cuidadosa investigación de las propias posibilidades de asumir las características de la literatura «aprobada» por los círculos «cultos» de la sociedad. Los mismos que insistieron en su momento sobre las «imperfecciones» estilísticas de la escritura arltiana, empujando al máximo el platillo del estilo para negar la desgarrante visión de la sociedad que los textos de Arlt revelan en la conformación de sus estructuras.

Raúl Crisafio



Algunos antecedentes de la narrativa arltiana

Hacia la década del veinte, la evolución de la narrativa hispanoamericana adquirió, en la región rioplatense, dimensiones especiales y hasta el momento inéditas. Una precoz polémica, que enfrentó en ese ámbito a los defensores del «arte puro» con los «contenidistas», tiene mucho más que ver con la renovación general que lo que suele pensarse. Es verdad que el modernismo y los movimientos «de vanguardia» constituyeron revoluciones culturales y literarias sin las cuales dicha renovación sería impensable, pero también es cierto que, en el área rioplatense, la polémica Boedo-Florida abrió perspectivas inmensas al debate ideológico y literario, señaló compromisos, marcó derroteros, iluminó adhesiones y conductas, apartamientos, distancias.

Boedo, un barrio por entonces algo alejado del «centro» de Buenos Aires, nucleaba a familias proletarias y de artesanos, predominantemente extranjeras, cuyos recuerdos, pasado de lucha e intereses económicos e ideológicos, las acercaban decididamente al campo de los simpatizantes de la revolución rusa y del resto de los movimientos políticos y sociales europeos de rasgos semejantes. Poetas y cuentistas de ese barrio, reunidos en torno a diferentes y sucesivas revistas (*Los Pensadores, Claridad, Izquierda, Extrema Izquierda, Dínamo,* la biblioteca Los Nuevos), defendían los conceptos del arte comprometido encarnados en la búsqueda de un mensaje directo que debía representar los dolores y las esperanzas populares por medio de un lenguaje directo, sencillo, coloquial, cotidiano. Criticaban al grupo de Florida (la calle en uno de cuyos locales se reunían los miembros de *Martín Fierro* y sus amigos) por ser «arte-puristas, reaccionarios en política y aún en estética», ya que se desinteresaban, según Boedo, del contenido de su literatura y ejercían esa actividad más como un juego que como una práctica responsable y adulta. Criticábanles, además, haber puesto a la re-

vista el nombre del personaje de José Hernández, «símbolo de criollismo por el sentimiento, el lenguaje y la filosofía», cuando «precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa». *Martín Fierro* replicaría a su vez que los miembros de Boedo eran «conservadores en materia de arte» y se nutrían del «naturalismo zoliano». En cuanto a las acusaciones de reaccionarismo político (basadas en los innegables contactos del grupo con el Lugones ya conservador de esos años), respondían que «Lugones político no nos interesa, como tampoco nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura». Y agregaban: «Todos respetamos nuestro arte y no consentiremos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda».

Como puede apreciarse, esta polémica había comenzado a sacudir tempranamente el ambiente literario rioplatense, atacando, desde diferentes ángulos, un estado que podría juzgarse de pasividad o molicie. Por eso, y si bien es cierto que los hombres de Florida renegaron del compromiso artístico, sería erróneo atribuirles a la distancia (como muchas veces se ha hecho) una representación de la cultura oficial en el período que cubre sus actividades. Esa supuesta representación no parece coincidir con las primeras búsquedas ultraístas de un Borges, con las irreverencias verbales de un Girondo, o con las rupturas filosóficas, estéticas y literarias de un Macedonio Fernández. Es, sí, mucho más plausible acercarla al lujo de la forma, a la escritura rigurosa, bella y a la vez clara y segura, a la culta variedad de temas que venía ofreciendo Leopoldo Lugones.

Y Roberto Arlt quien, pese a algunas apropiaciones posteriores, no militó en realidad en ninguno de los dos bandos, identificó en efecto a Leopoldo Lugones con la solemnidad académica y el acartonamiento de formas que él rechazaba. No es una casualidad que el único escritor argentino aludido en *El juguete rabioso* (su primera novela), sea justamente el poeta cordobés. Asimismo, uno de los fragmentos de esta novela, publicado como anticipo por la revista *Proa* en marzo de 1925 (fragmento que después no fue incluido en *El juguete...)* y sugestivamente titulado «El poeta parroquial», deja la impresión casi innegable de que algunos de sus diálogos y descripciones dibujan la figura ironizada de Lugones:

Sentíame emocionado; percibía nítidamente el latido de mis venas. No era para menos. Dentro de pocos minutos me encontraría frente al poeta a quien habían publicado el retrato en *El hogar* y apresuradamente imaginaba una frase sutil y halagadora que me permitiera congraciarme con el vate (...).

— ¿El señor tiene publicados *El collar de terciopelo* y *La caverna de las Musas?*

— También otro volumen; fue el primero. Se llama *De mis vergeles*, pero naturalmente, una obra con defectos... entonces tenía 19 años.

— Tengo entendido que la crítica se ha ocupado de usted.

— Sí, de eso no me quejo. Principalmente *La caverna de las Musas* ha sido bien acogida... Decía un crítico que yo uno a la sencillez de Evaristo Carriego el patriotismo de Guido Spano...

Por otra parte, también Buenos Aires trataba de ponerse, culturalmente, a la altura de la explosión urbana, la cual, en el marco porteño y hacia los años 20, se traducía en una población que el censo de 1914 había estimado en 1.575.814 habitantes (con un total de 797.969 extranjeros). En ese terreno, Buenos Aires venía subiendo desde el 22.º lugar entre las ciudades más pobladas del mundo (puesto que ocupara en 1900), al 8.º, que alcanza en 1925, y ese proceso se había acompañado con la construcción del Palacio del Congreso (finalizado en 1906), la del Teatro Colón (1908), y la inauguración del tramo Plaza de Mayo-Caballito de su primer subterráneo. Ya en 1910, Georges Clemenceau, al visitar nuestra capital, observaba: «De entre los nubarrones grises que arrastra el pampero, surgen las formas macizas de los grandes elevadores /.../ Buenos Aires. Una ciudad de Europa, dando por todas partes la sensación de un crecimiento prematuro, pero anunciando, por el adelanto prodigioso que ha tomado, la capital de un continente».

¿Cómo se presenta este mundo para Arlt cuando comienza a escribir? ¿Qué le entrega esa ciudad y qué recoge de ella? ¿Cómo opera la literatura sus transformaciones a partir de esa realidad y de los intercambios que con ella, necesariamente, establece la imaginación?

Hijo de padre alemán y de madre triestina, se cría Arlt en el barrio porteño de Flores, en estrecho contacto con un ambiente de humildad y de trabajo, con una realidad social dura y generalmente hostil, y con un universo literario en el que, ávida y desordenadamente, van ingresando Kipling, Conrad, Stevenson, Salgari, Verne, y el para siempre presente en la literatura arltiana, Ponson du Terrail con su bandido Rocambole. Muy pronto comienza a escribir, y las anécdotas, contadas luego por él mismo con mirada condescendiente, ilustran empero sobre los tempranos vínculos que se fueron estableciendo en su escritura entre el poder de la palabra, el del dinero, la carrera literaria y el contexto social y colectivo.

Como recuerdan casi todos sus biógrafos, las malas relaciones con su padre y la apretada situación económica del hogar lo llevan a intentar diversos oficios, un fallido ingreso en la Escuela de Mecánica de la Armada, y un reacomodamiento de su fantasía (para entonces ya desbordante) a la práctica literaria y los trabajos periodísticos. De los años que corren entre 1920 y 1926 datan su primera publicación importante, «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires», que aparece en *Tribuna Libre;* algún cuento publicado por la *Revista Popular;* textos en la revista *Don Goyo,* y dos anticipos de la que va a ser su primera novela, publicados en *Proa* en 1925.

Durante ese período, Roberto Arlt se ha casado y ha nacido su hija Mirta; ha vivido durante varios años en Córdoba; ha intentado diversos negocios con muy malas consecuencias para la economía familiar. Desde el punto de vista literario, en cambio, la voracidad lectora no ha decrecido, y tampoco su vena creativa. Una verdadera pulsión literaria se ha apoderado de él, la que va de par con una muy alta conciencia de los deberes sociales de su literatura, sin que por ello caiga en fáciles denuncias o en ligeros compromisos. Por un lado, están el sentimiento de pobreza de su humilde infancia, los fracasos escolares, la resistida sumisión a la voluntad despótica del padre. Esos elementos integran en él la vocación de un Dostoievsky con el terrible aprendizaje familiar de un Kafka. Erdosain, el protagonista de *Los siete locos,* traducirá así esa fatalidad: «Sí... mi vida ha sido terriblemente ofendida... humillada /.../ Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía: mañana te pegaré. Siempre era así, mañana... ¿se da cuenta? mañana...».

Por otro lado, ya en plena juventud, su vocación es tan marcada que todo en él (tareas, relaciones, pasiones) se transforma en literatura. El precoz alejamiento del hogar familiar, y el cumplimiento de los más diversos trabajos conforman un espíritu rebelde, independiente, audaz, a la vez que le otorgan la experiencia y el conocimiento necesarios para manejarse con soltura en la construcción de las vidas de sus personajes. Porque su vocación, su voluntad de inscribirse en el campo literario son radicales: «Sobre todas las cosas deseaba ser escritor», manifiesta en el pórtico a la segunda edición de *El juguete rabioso,* y será fiel a ese mandato interno hasta su prematura muerte.

Si a todos estos datos se agregan su personal vivencia de los problemas políticos, sociales y culturales de la época, así como su asimilación de una determinada literatura extranjera, podemos comenzar a explicarnos el por qué y el cómo de su propia reacción literaria (sin que por ello, obviamente, pueda pretenderse que el escritor sea sólo la resultante natural de esos factores...).

La atención con que Arlt siguió el curso de la literatura de su tiempo está, asimismo, fuera de dudas. Pero puede resultar interesante reflexionar sobre la función que dicho conocimiento habría tenido en su obra, así como en los propósitos que la alentaron. La primera observación que al respecto puede formularse tiene que ver con el hecho de que prácticamente todo ese material que irrumpía en nuestras playas era extranjero y, en consecuencia, traducido de diversas lenguas. Nuestros autores, Arlt entre ellos, debieron pues contentarse con esos traslados, no siempre completos, no siempre cuidadosos y solventes. La imagen que tuvieron de la literatura (y este hecho no puede pasar sin dejar huellas en la lengua de un escritor)

fue, entonces, influida por esa otra lectura-escritura que necesariamente se imponía entre autor y lector. (Mirta Arlt y Omar Borré no dejan de destacarlo en *Para leer a Roberto Arlt* —Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1984—). Con un complemento lingüístico que viene al caso, ya que, además, el ambiente oral en el que se desenvolvieron los primeros años del escritor tiene que haber abultado esa distorsión: «El modelo de la lengua que se practicaba en la sobremesa de su hogar, está viciado de deformaciones sintácticas, de declinaciones defectuosas propias del alemán y del italiano que hablaban sus padres. Literariamente tiene la influencia de las malas traducciones españolas en ediciones baratas que llegaban al país. Por lo tanto, su uso de la materia literaria, su idioma, es el producto de una improvisada artesanía individual, elaborada en el vagabundeo de sus años juveniles» (—*op. cit.*, pág. 20—).

La segunda observación tiene que ver con una suerte de desafío que, a partir de esas experiencias literarias, estaba proponiendo Arlt a la literatura de su país y de su tiempo, y simultáneamente a su propia capacidad creadora. La conciencia de que algo diferente estaba pasando fuera, su irritación frente a la mojigatería local, lo ayudaron sin duda a desatar las fuerzas que germinaban en su interior, a concentrar sus pulsiones más profundas y más acucientes, y a orientarlas empecinadamente hacia el campo de la ficción literaria.

Gerardo Mario Goloboff


ROBERTO ARLT
El criador de gorilas
REVISTA AVENTURA N.º 165

Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt

Se han señalado muchas veces las estrechas afinidades de la narrativa de Arlt con el teatro, la disposición de los personajes hacia la representación, la simulación o el engaño, la atracción de Arlt hacia la escena teatral —según algunos, el recurso privilegiado del que se valió para construir sus narraciones—. Se ha hablado, incluso, de la organización dramática de las situaciones novelescas, con todo lo que esto implica en relación al problema del tiempo narrativo. Sin duda todo esto es cierto y es posible, pero ha sido analizado desde una perspectiva que ahora queremos abandonar. Una perspectiva que evalúa de acuerdo a una coordenada histórica, que supone una evolución, que da cuenta de un pasaje: en este caso, del paso de la literatura de Arlt de un género a otro, de la novela al teatro, pero también a la inversa, del teatro hacia la novela. A nosotros nos interesan las narraciones de Arlt. Quiero decir: no nos interesa lo que de teatral hay en ellas sino qué efectos narrativos produce, cómo juega la teatralidad en la narrativa arltiana (y creemos que lo hace a favor, no en contra). Por eso, las notas que siguen no intentan el simple análisis de algunas narraciones de Arlt, ni tratan, en particular, sobre la caracterización de los personajes; tampoco se refieren a lo que en su libro sobre el sexo y la traición Masotta llamaba «la situación arltiana por excelencia» —al menos no lo hacen de la misma manera. Atienden, más bien, a una constante o recurrencia que atraviesa una parte de la narrativa de Arlt en la que se reúnen, en una disposición particular —en el espacio de la narración— los aspectos arriba mencionados: una situación dada en la que los personajes ejecutan determinadas acciones, adoptan ciertas actitudes y realizan (y se realizan en) un tiempo narrativo. Esto es: una situación representada —en todos los sentidos que se le quiera dar a la palabra— en la que parece constituirse la vida de los personajes como una historia de vida, con un destino que

es su devenir (hablo de Astier, de Balder, del narrador de *El jorobadito*, de *Las fieras* o el de *Ester Primavera*). Pero dejemos esto por un momento. Volveremos luego de dar un rodeo.

Dos largas notas a pie de página dedica Oscar Masotta al problema de la teatralidad en las novelas de Arlt[1]. La segunda completa y rectifica levemente a la primera, al tiempo que nos sugiere la perspectiva que intentábamos antes explicitar. Transcribimos a continuación la que encontramos en la página 20: «No intentaremos aquí dar cuenta de esa tendencia del autor —que queríamos en cambio señalar— por abandonar el género novela por el teatro. (...) De cualquier modo podríamos apuntar una conjetura, que si Arlt se siente empujado a abandonar la novela, no es más que por el carácter poco novelístico de los personajes que creaba, verdaderos «caracteres», en el sentido clásico del término, destinos petrificados, naturalezas muertas. Este autor no nos muestra nunca —excepto en *El juguete rabioso*— al personaje en tren de hacer su propia vida, sino cuando esta vida está ya hecha; de ahí que el lector perciba una constante ruptura del tiempo novelístico. Los capítulos de *Los siete locos* no hacen más que enseñar sobre Erdosain lo que el lector ya sabe desde el comienzo del libro. Las situaciones no son momentos del tiempo atravesados por la vida del personaje en los cuales el personaje se transforma y cambia su vida, sino escenas, situaciones bloqueadas donde el personaje permanece idéntico a sí mismo y donde sólo cambian el decorado y el «coro» que lo rodea. El lector queda entonces obligado a imaginar visualmente esas escenas y a contemplar esa vida terminada de un personaje que no cambia. De ahí que el mismo Arlt podría haber sentido la necesidad de trasladar esas naturalezas muertas a un medio —la escena teatral— que les fuera más adecuado. El lector quedaría convertido así en lo que ya era cuando leía sus novelas».

Hasta aquí la primera nota: una hipótesis acerca de la supuesta evolución de la narrativa de Arlt hacia el teatro, que Masotta infiere del «carácter poco novelístico de los personajes». Aunque el argumento se nos presenta como bien construido, desde ya señalamos nuestro desacuerdo. Intentaremos incluso su refutación. Pero antes pasemos a la segunda nota, la de la página 81, en la que Masotta reflexiona sobre la sinceridad de los personajes de Arlt. Allí afirma: «Es preciso tomar la palabra sinceridad con pinzas. Aquí me refiero a un aspecto de la conducta del personaje, en la que Astier o Erdosain ponen de manifiesto su extracción de clases y su condición social. Simultáneamente, esos mismos personajes, son, en otro sentido, completamente insinceros. Lo he dicho: son demasiado idénticos a sí mismos como para ser verdaderamente lo que dicen ser. Y a mi entender, es esta fusión de sinceridad y de comedia lo que hace la grandeza del hombre de Arlt».

[1] Sexo y traición en Roberto Arlt, *Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1965.*

Dejemos a un lado las implicancias «ideológicas» de la lectura política que se intenta hacer de la novelística arltiana. Detengámonos, sí, en la segunda parte de la nota en la que se vuelve a definir a los personajes: se dice de ellos que «son demasiado idénticos a sí mismos como para ser verdaderamente lo que dicen ser». Lo que ha cambiado entre esta afirmación y la primera —aquella en la que se los concebía como «de una sola pieza»—, ha cambiado en relación a la creencia, y la creencia, lo sabemos, entendida como suplemento de verdad del poder de ilusión, es aquello a partir de lo cual se define la novela[2]. No es que Masotta desconfíe de los personajes de Arlt, es que, por momentos, deja de creer en ellos.

Pero precisemos aún más el término en cuestión. En su ensayo sobre la argumentación, Juan Ritvo define la creencia como una «creencia a medias», y enseguida aclara que no se trata en absoluto de la mitad de una creencia o de una falsa creencia o de un ejercicio de mala fe. «Creencia a medias —dice— es una creencia que se desvanece y al hacerlo sus intermitencias se ligan al efecto de impostura porque no hay oposición simple entre creencia e increencia, creencia e impostura»[3]. Como vemos, se trata de un tipo particular de saber, a medio camino entre la desconfianza —sea ésta absoluta o relativa— y la certeza que caracteriza a la fe. Una cierta «convicción» que implica un posicionamiento oblicuo en relación a una verdad demostrada. Inconstante, vulnerable, pero nunca del todo arbitraria. ¿No es esa la relación que como lectores mantenemos con la ficción novelesca?

En una intermitencia semejante a la descrita —tiempo de intervalo y no de desarrollo— creemos que se constituye la vida de los personajes arltianos. Cuando frente a nosotros, gobernados por un impulso que sólo a ellos les pertenece y del que sacan todas sus fuerzas, se desdoblan entre lo que son y lo que creen ser, se realizan (paradójicamente) en ese movimiento que los tensiona. Más que nunca, sus vidas se nos ocurren propias de los personajes de novela.

Volvamos, ahora sí, a la cuestión planteada en un principio. Tomemos el caso de Erdosain. No es exagerado afirmar que su vida se encuentra gobernada por «una necesidad de drama». Lo teatral lo seduce por su eficacia, por su «prestigio». Como Barsut o como el Astrólogo —aunque por muy distintas razones—, Erdosain cree en la contundencia de las palabras: «palabras de efecto» con las que puede representar «la comedia del hombre agobiado por el destino». Detengámonos en la siguiente escena:

Pasan las horas de la noche. La noche, su «castigo de Dios», no lo deja dormir. Erdosain permanece con los ojos desencajados en la oscuridad. Preguntas y respuestas se entrecruzan en él. Se deja estar como una esponja mecida por el vaivén de esa

[2] *Cfr. Robert, Marthe: «¿Por qué la novela?» en* Novela de los orígenes y orígenes de la novela, *Madrid, Editorial Taurus, 1973; Blanchot, Maurice: «La novela, obra de mala fe» en Revista* Eco, *N.º 253, Bogotá, noviembre de 1982.*

[3] *Ritvo, Juan B.: «Creencia y argumentación» en Revista* Paradoxa *N.º 2, Rosario, 1987. Cfr. también: Mannoni, Octave: «Ya lo sé, pero aún así...» en* La otra escena, *Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1979; Quevedo, Luis A.: «Creencias y política» en Revista* Punto de vista *N.º 31, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1987.*

misteriosa agua oscura, que en la noche puede denominarse la vida centuplicada de los sentidos atentos (...) Y de pronto, un grito estalla voluntariamente en él:
—Pero yo te amo, Vida. Te amo a pesar de todo lo que te afearon los hombres.
Sonríe en la oscuridad y se queda dormido[4].

Tal vez porque confía en el remate seguro, efectivo, de la escena, Erdosain sonríe, reconfortado, en la oscuridad. Pero esa sonrisa dice mucho más que su afición a la comedia. Abre una grieta, muestra un desacomodo en relación a la falsa propiedad de las palabras de la frase anterior («Pero yo te amo, Vida...»). Una distancia se hace ostensible entre Erdosain y el papel que representa, y entre el lector y lo que se representa frente a él. Su destino, el drama de su «vida entera» se despliega en ese intervalo, atravesando la línea del tiempo. Ha sido necesaria la delimitación de un espacio y de un tiempo, el silencio y la oscuridad, para que el grito estalle y la sonrisa se dibuje en el rostro, enigmática e indecisa. Pero la actuación es torpe. Cuando obedece por completo a las exigencias de la escena, Erdosain señala el artificio de la representación —lo que Walter Bejamin llama «la desconsolada estereotipia de los momentos cargados de destino»—. No es posible tomar al pie de la letra lo que dice, y no porque supongamos que miente, sino porque descubrimos muy pronto su deseo de ofrecerlo como espectáculo. Sin embargo (o quizá por eso mismo) su mala actuación nos conmueve muchas veces.

Que no haya evolución en la vida de los personajes no quiere decir que sus historias no se realicen en una cierta temporalidad. Como en las novelas de Balzac, el desarrollo riguroso de una pasión o de un drama deviene en un momento pleno de destino. Entonces, como un cuerpo inerte que cae en un abismo, la vida se precipita en la desgracia. La imagen no es nuestra, sino de Arlt; la encontramos en «Capas de oscuridad»: «Erdosain tenía la sensación de caer en un agujero sin fondo y apretaba los párpados cerrados. No terminaba de descender, ¿quién sabe cuántas lagunas de longitud invisible tenía su cuerpo físico, que no acababa de detener el hundimiento de su conciencia amontonada ahora en un erizamiento de desesperación?». Un cuerpo que cae en un abismo sin fondo parece un cuerpo inmóvil, que no se desplaza en el espacio sino que se queda detenido. Y sin embargo se mueve, se hunde cada vez más sin llegar nunca a ninguna parte. Parece como si lo que lo rodea fuera, en verdad, lo que como en una pantalla pasa ante él. Pero, a instantes, el vértigo de la caída «hace rechinar los dientes para amortiguar el crujir de los nervios enrigecidos dentro de la carne que se abandona[5]. Un «alma inmóvil» es, para Elsa, la de Erdosain. Sólo cuando la desesperación la agiganta, el alma entra en movimiento, pero es un movimiento perpetuamente renovado, «más mo-

[4] *Arlt, Roberto: «Trabajando en el proyecto» en* Los lanzallamas, Obra completa *1, Buenos Aires, Editorial Carlos Lohlé, 1981, pág. 475. Todas las citas pertenecen a esta edición.*

[5] Op. cit., *pág. 160.*

nótono que el estúpido oleaje del mar». Tan continuo y regular que sugiere la inmovilidad.

La imagen del hundimiento o la caída aparece muchas veces en las narraciones de Arlt, pero la que antes citábamos tiene, en particular, la extraña nitidez de las imágenes de los sueños o de las pesadillas de las que ya se ha hablado tanto. Por lo que representa —el flujo continuo de la vida—, y por lo que evoca —la idea de un incesante decaimiento— figura como ninguna otra la vida de los personajes de Arlt; lo que el mismo Arlt llamó «la longitud de destino».

Analía Capdevila

ROBERTO ARLT

JOROBADITO







Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas

I

En una vieja propaganda de 1928 del diario *El Mundo*, correctos hombres de clase media, de traje, corbata y maletín, leen el nuevo *tabloid* mientras viajan en subtes o trenes. La leyenda «Diario cómodo y manuable que aspira a ser leído en todos los hogares» junto con el material que se distribuye en sus páginas, en secciones fijas claramente diferenciadas para cada miembro de la familia, dejan fuera de dudas el perfil de lector que exitosamente este diario logra afianzar y consolidar en un lapso sorprendentemente breve[1].

Nuevos sectores medios, recientes propietarios o empleados públicos, optan por este nuevo matutino, moderno en el modo de presentar la información, tibio en sus opiniones y en sus modos de intervenir en la esfera pública, complaciente con los gobiernos de turno y tímido en sus apreciaciones

[1] *A diferencia del resto de los periódicos de las primeras décadas de este siglo que se imponen como medios masivos después de varios años de circulación,* El Mundo *logra consolidar un gran caudal de público en su primer año de vida. Así lo demuestra el siguiente cuadro, publicado el 14 de mayo de 1929:*

Promedio de circulación diaria en El Mundo: *octubre 1928, 40.000 ejemplares; abril 1929, 89.500 ejemplares; octubre 1929, 127.000 ejemplares.*

Armando Cascella (1933) señala que el nacimiento de El Mundo *fue el hecho más saliente del periodismo porteño contemporáneo porque fue «el nacimiento instantáneo, fulminante y casi incomprensible de un gran diario popular que, de la noche a la mañana, aparece ya adulto en el ruedo periodístico, sin infancia y sin adolescencia, en plena madurez y disputando a los mejores, con todo derecho y a veces con ventaja, el terreno de que aquéllos por largos años disfrutaron, no tanto por tradición y por costumbre, como por inteligente, cuidadosa y paulatina observación y coincidencia con los gustos y aspiraciones del público lector» (Cascella, Armando «El alba de un diario moderno» en* El Diario, *número especial dedicado a la historia de la prensa argentina, septiembre de 1933).*

políticas, que en el nuevo formato recién inaugurado en la Argentina, les suministra, breve y ágilmente, la noticia diaria.

Es difícil imaginarse a Roberto Arlt, «el hombre más insaciable del mundo» que «no hablaba bien de nadie y no parecía querer a nadie»[2], escribiendo para estos lectores y en este medio periodístico mientras publica notas en *Bandera roja* o participa en la «Unión de Escritores Proletarios». Su rechazo profundo por los sectores medios, esos «pequeños propietarios» avaros y sin convicciones políticas que pueblan sus notas y novelas, junto con su alegría al imaginar la cara de los comerciantes «si mañana un régimen revolucionario les dijera: Todo su dinero es papel mojado»[3] parecen incompatibles con el éxito de su columna diaria.

Sin embargo, no sólo escribe desde 1928 hasta su muerte en julio de 1942 en la página del editorial, «la joya intelectual del diario» como recuerdan los que pasaron por sus páginas, sino que su columna es, en los comienzos del diario, la única sección firmada que, en palabras de Eduardo González Lanuza[4], «era un lujo que pocos alcanzaban» ya que «significaba fama inmediata».

Y en efecto, la fama que Arlt alcanza por medio de su columna, su extrema visibilidad como periodista al que los lectores interpelan por medio de cartas o llamados telefónicos, lo convierten en un periodista «estrella» al que se ofrece un programa de radio[5], dar conferencias públicas[6], pasar a otras secciones cuando así lo desea[7], viajar en «primera clase» al viejo continente o verse involucrado en verdaderas campañas de denuncia social.

[2] *Conversaciones de Mona Moncalvillo con Edmundo Guibourg* El último bohemio, *Buenos Aires, Celtia, 1983.*

[3] *«La tragedia del hombre honrado»,* El Mundo, *1 de febrero de 1930.*

[4] *González Lanuza, Eduardo:* Roberto Arlt, *Buenos Aires, Ceal, 1971.*

[5] *En una aguafuerte titulada «Por qué dejé de hablar por radio» del 3 de abril de 1932, Arlt cuenta que luego de haber aceptado el ofrecimiento de un programa semanal de radio (que saldría al aire todos los jueves) y haber hablado en tres programas, abandona el espacio radial por considerar que el público de radio «que se ha dirigido a mí, no me interesa bajo ningún concepto. Yo creía que era semejante al público del diario. Pero veo que me equivoqué de medio a medio».*

[6] *Arlt da dos conferencias: «La sinceridad en el amor» en el Centro de Estudiantes de Farmacia y Bioquímica de la UBA, el 13 de septiembre de 1930 (conferencia que es transmitida por L.R.8.); y «Anécdotas de la vida de un periodista» en la Sociedad Cultural José Ingenieros, el 9 de septiembre de 1931.*

[7] *Calki (Raimundo Calcagno) a cargo de la sección de cine del diario* El Mundo *recuerda la figura de Arlt narrando el siguiente episodio: «Con respecto a su pasión por el cine —entre tantas otras pasiones— tengo que referirme a un episodio particular que, a través de los años, adquiere un aura curiosa. En forma abierta Roberto Arlt protestaba ante el director contra el crítico de cine, es decir, contra mí. No era nada personal, sin embargo. El crítico no sabía ver, según él, las inmensas proyecciones mágicas de la imagen cinematográfica. Le causaba además una gran indignación toda clase de desfiguración histórica. Una tarde Muzio Saenz Peña se acercó a mi escritorio acompañado por Arlt y me dijo:*

— Calki: en adelante Arlt va a colaborar en su página.

— ¿En qué carácter? —le pregunté.

— Bueno... como colaborador —dijo— hará algunas críticas.

Y se fue. Arlt se quedó allí parado, sin saber qué hacer. Lo miré con expresión hostil por encima de mi máquina de escribir. Sentí necesidad de vengarme.

— ¿Por qué hacés eso? —le dije— ¿No tenés suficiente con tus notas en la página seis?

— Mirá, vengo a ayudarte. Te quedás corto en tus comentarios sobre películas

Sin embargo, las tensiones con el medio en el cual trabaja son permanentes y ponen de manifiesto el choque profundo entre su proyecto y la realidad laboral que se le impone como medio de vida. Ya en los primeros meses del diario, aparecen los conflictos entre la mesura que requiere trabajar en un diario de las mencionadas características y la escritura arltiana. No es por ello casual que el salto brusco que se da entre el sujeto de la enunciación de las iniciales aguafuertes, un «nosotros» inclusivo que alternaba con una tercera persona indiferenciada («el cronista de estas notas»), y la irrupción de una primera persona, sea el resultado de los primeros altercados:

> Mi director me ha pedido que no emplee la palabra «berretín» porque el diario va a las familias y la palabra berretín puede sonarles mal, pero yo pido respetuosamente licencia a las señoras familias para usar hoy esta dulce y meliflua palabra berretín[8].

Si bien la observación del director pone en escena la problemática cuestión del idioma con el cual se debe escribir (polémica que atraviesa toda la década), esta nota marca el inicio de una producción periodística fuertemente tensionada: constantemente, Arlt señala, con un tono jovial y resignado, que sus notas son censuradas, que calla el setenta y cinco por ciento de las cosas que podría decir, puesto que el director «tacha de una amplia plumada un trozo de nota» o «manda mi nota al canasto».

Las notas de Arlt, entonces, ponen en escena unas condiciones de producción que difieren profundamente de las condiciones de producción estrictamente literarias. El periodismo no sólo exige una escritura rápida, en la cual desaparece la posibilidad de reescritura o corrección, sino que esencialmente quita libertad al imponer pautas muy precisas: uso de cierto tono de lenguaje coloquial, prohibición de temas, brevedad y un formato determinado.

Se puede hipotetizar que Arlt, en sus notas, debe encontrar una forma genérica que haga posible el cruce entre la serie periodística en la cual se inscribe con la serie literaria. Esa forma genérica Arlt la encuentra reformulando un género ya ensayado largamente en el periodismo de la época, como es la nota costumbrista. El género impone su legalidad tanto al escritor como a su público en un marco de aceptación de relaciones convencionales. Si las primeras notas de Arlt se atienen a todas las reglas del género (ausencia de firma, tono coloquial, gran cantidad de diálogos, escenario urbano) estas reglas irán variando a lo largo de todo el período, constituyendo a su columna diaria en un espacio de experimentación de nuevas fórmulas periodísticas.

En efecto, Arlt ensaya varios formatos: la nota costumbrista, relatos ficcionales, diarios de viajes, cartas, crítica de cine y de teatro, consultorio por correspondencia, denuncia, ensayos sobre literatura, ficcionalización

y yo te voy a aportar algo que te puede ser útil». (Calki: El Mundo era una fiesta, *Buenos Aires, Corregidor, 1977). El episodio, en su brevedad, revela el modo privilegiado con el cual Arlt se mueve en la redacción del diario: a fines de 1936 su columna diaria se desplaza a la sección cinematográfica en la cual firma varias notas sobre recientes estrenos.*

[8] *«¿Soy fotogénico?»,* El Mundo, *7 de agosto de 1928.*

de la noticia. Cada uno de estos formatos genéricos se inscribe, en un momento particular, en estrecha relación con necesidades narrativas. Imposible, por ejemplo, no leer, tanto en los recorridos por la ciudad como en los viajes permanentes, una necesidad de encontrar nuevos referentes textuales que disparen nuevos temas sobre los cuales escribir. Así, si las primeras notas tienen como referente privilegiado el centro de la ciudad, este referente se irá ampliando para incluir los barrios, los pueblos de los alrededores, provincias argentinas, países limítrofes y, por último, España y África.

Pero también estas variaciones formales y genéricas están en estrecha relación con los vaivenes políticos o históricos. Así, el impacto que el golpe de Estado de septiembre de 1930 contra el gobierno de Hipólito Yrigoyen produce en toda la prensa diaria, politizando sus modos de intervención en la esfera pública, opera también en las notas de Arlt, modificando su estructura. Los días posteriores a la «revolución», Arlt dedica una serie de notas, en primera persona, a contar los últimos acontecimientos de los cuales ha sido testigo, hecho de por sí significativo, ya que los sucesos políticos son rara vez la materia narrativa de sus notas. Escritas al pie de los acontecimientos, estas aguafuertes ponen en escena el lugar desde el cual se enuncia:

> Escribo nerviosamente, tratando de acaparar impresiones que se piantan fugitivas entre los campanilleos telefónicos que baten rumores. Todo el mundo está en su puesto. Se esperan noticias oficiales que no llegan. Los rumores llueven cada dos minutos. Las tropas se sublevan, no se sublevan... No se sabe ni medio. No se sabe. El teléfono que llama y los redactores con jeta de misterio, le chimentan a uno, a las 12 de la noche, que el estado de sitio ha sido declarado. Luego, otro llamado. Han encanado a un fotógrafo. A dos fotógrafos. Nuevamente la campanilla. Todas las cabezas se levantan. Hay noticias espeluznantes[9].

Sin embargo, días más tarde esta serie de notas es brutalmente interrumpida. El 13 de septiembre, Arlt, en una nota titulada «¿Cómo podemos escribir así?», luego de transcribir partes del diálogo que tuvo en la redacción del diario, donde uno de sus jefes le dice:

> ¿Está usted loco, socio? ¿No se da cuenta que lo que usted pretende es la clausura del bodegón donde paramos nosotros la olla? Hágase revisar la sesera que usted no sintoniza en forma. Esos tiempos se fueron para no volver.

Arlt reflexiona:

> Se me ocurre que han llegado los tiempos de escribir así: Viene la primavera y vuelan los pajaritos. ¡Qué lindo es mirar el cielo y las mariposas que vuelan! ¡Qué lindo! (...) ¡Horror! ¿Podrá pasar esto? El redactor, mísero y compungido, broncoso y con ganas de presentar la renuncia, carpetea el espacio, la redacción y el artículo, se husmea y dice para su coleto: Vuelan las mariposas de pintados colores. ¿No atentará contra el estado esta frase? Vuelan... los aeroplanos también vuelan... ¿No podrá parecerle al director una frase de doble sentido esta? ¿No confundirá la censura a los

[9] «*Orejeando la Revolución*», El Mundo, *9 de septiembre de 1930.*

pajaritos que hacen pío pío con los soldados del escuadrón? ¡Hórror! Escribí la palabra censura ¿quién dijo censura? ¿dónde hay censura? Pero no. A ver. ¿Cómo la va a haber si se puede escribir: Y vuelan la mariposas de pintados colores?

En las notas sucesivas, Arlt apela a un recurso que proviene de otra zona: la creación de personajes narradores. En la serie de aguafuertes que escribe a partir de este momento, tituladas «Monólogo de un cesante», «Soliloquio de un ex diputado» o «Monólogo del tira desorientado», si bien las situaciones que se describen tienen como referente textual la coyuntura política del momento, Arlt desaparece como narrador directo de hechos y crea personajes ficcionales a cargo de los cuales estará la narración. El uso de la ficción le permite escribir sobre política evadiendo el peso de una primera persona «que se responsabiliza con su firma por lo que dice».

Al retornar como narrador en primera persona, un mes después, los sucesos políticos han desaparecido. Los motivos quedan claramente expuestos en la contestación a un lector, en octubre de 1930:

Muy interesantes sus informaciones, pero no las puedo utilizar. Me está prohibido meterme en política. Orden superior, y como usted sabe que donde manda capitán no manda marinero, huelga todo comentario[10].

II

A mí que me ensucien no me extraña, y menos que las dichosas cartas vayan dirigidas a personas que me llaman y, riéndose, me dicen:
— Vea, Arlt, el anónimo que me escriben es contra usted[11].

En autobiografías y aguafuertes, prólogos y reportajes, Roberto Arlt construye una imagen con la cual presentarse a los lectores: la del improvisado o «advenedizo» en la literatura, sin más patrimonio cultural que lecturas desordenadas y un tercer grado inconcluso. Esta figura, que conjuga en sí misma marginalidad y falta de reconocimiento, crece y se diversifica: Arlt se convierte en el escritor incomprendido, cuyos valores están más allá de una escritura desprolija, llena de imperfecciones. Esta construcción, más imaginaria que real, puesto que su fuerte visibilidad en diarios y revistas de la época[12] la altera y desmitifica, lo coloca frente a los demás como un luchador que debe defender permanentemente lo que está haciendo, pegando «un *cross* en la mandíbula» al publicar cada uno de sus libros.

«El combate de boxeo —dice Barthes— es una historia que se construye ante los ojos del espectador». Y en efecto, Arlt construye su imagen y su historia ante la mirada de miles de lectores que diariamente leen sus notas en *El Mundo*. El fuerte escepticismo con el cual observa a su sociedad, de la cual se siente ajeno y en la cual no se reconoce, lo llevan a pelear

[10] *«Contestando a lectores»,* El Mundo, *26 de octubre de 1930.*

[11] *«Arte de escribir anónimos»,* El Mundo, *20 de noviembre de 1929.*

[12] *Es significativo examinar los homenajes y la cantidad de publicaciones de Arlt a lo largo de toda su vida en medios periodísticos de diferentes características. Publica en* Proa, *en* Don Goyo, *en* Crítica Magazine, *en* Pulso, *en* Gaceta de Buenos Aires, *en* Argentina. *Colabora en* Extrema Izquierda, Metrópoli, Azul, Bandera Roja, Nuestra Novela. *En mayo de 1927 es agasajado junto a Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari y Eduardo Mallea con un banquete de desagravio por no habérseles otorgado el premio municipal de 1926. Recibe en 1930 el tercer premio municipal por su novela* Los siete locos. *Publica en varias oportunidades en* La Nación: *«Ester Primavera» (9 de septiembre de 1928), «La juerga de los polichinelas» (25 de marzo de 1934), «Un hombre sensible, burlería» (13 de mayo de 1934). El 25 de septiembre de 1930 Córdova Iturburu da una conferencia sobre la narrativa arltiana en la Facultad de Derecho, titulada «Un nuevo novelista argentino: Roberto Arlt»; y es mencionado por Eduardo Mallea, junto con Borges y Bioy Casares, como el mejor novelista argentino, en el artículo «The writers of America Hispana» publicado en* The Nation *el 26 de abril de 1941.*

día a día contra las pequeñas miserias e inmoralidades cotidianas escondidas detrás de la fachada «honesta» de un «correcto padre de familia» o en la comedia diaria del «flirt y el noviazgo».

Su mirada sarcástica ante un mundo donde los valores se han perdido, ridiculiza no sólo al comportamiento de cada uno de los tipos porteños, sino que pone en cuestión la organización de todo el sistema sobre el cual está basada la ética social.

Desde el lugar de un observador[13] que se coloca al mismo tiempo dentro y fuera de ese universo social «de quinielas y radicalismo», por medio de un desplazamiento relativo que le permite colocarse en un juego para observar otro, denuncia cínicamente la moralidad de una sociedad donde «los únicos que trabajan son los giles» y en la cual la «insinceridad absoluta [que] rige las relaciones de la gente de letras de nuestro país» lo aíslan de cenáculos, peñas o grupos literarios que proliferan en los subsuelos de los bares porteños. Su escepticismo ante los discursos de los políticos junto con la mentira y la falsedad que cree descubrir en sus propuestas, lo llevan a cuestionar las bases del sistema democrático y coincidir con las posiciones más extremas:

> Yo no creo en la democracia. Lo he dicho un montón de veces, y en eso coincidimos el General y yo. Tampoco creo en los votos. En eso coincidimos el señor Sánchez Sorondo y yo. En cambio, no coincidimos Di Tomaso y yo. En términos concretos y robustos: no creo en el queso[14].

Por eso es tan mordaz en sus comentarios. Por eso los lectores lo insultan poniéndolo «de azul y oro» en cartas y anónimos agraviantes. Por eso el director corrige sus notas, censura sus comentarios y «de cien notas, manda cinco al canasto»... Por eso, quizás, escribir es como cometer un crimen: «Uno se explica cómo ocurren los crímenes. Una palabra apareja otra, la otra trae a cuestas a una tercera y, cuando se acordaron, uno de los actores del suceso está vía a Chacarita y otro a Tribunales. Lo mismo ocurre en cuanto uno escribe. De una cosa se salta involuntariamente a otra...»[15].

III

> A veces, cuando estoy aburrido y me acuerdo de que en un café que conozco se reúnen algunos señores que trabajan de ladrones, me encamino hacia allí para escuchar historias interesantes. Porque no hay gente más aficionada a las historias que los ladrones[16].
>
> He reanudado relaciones con tipos fantásticos; toda una sociedad de pilletes y sinvergüenzas ha puesto a mi disposición documentos para hacer las más fabulosas notas[17].

[13] *Sigal, Silvia y Verón, Eliseo:* Perón o muerte, *Buenos Aires, Legasa, 1986.*

[14] *Esta nota, titulada «Del que vota en blanco» aparece en* El Mundo *el 23 de abril de 1931 en referencia a las elecciones que se llevan a cabo en la provincia de Buenos Aires el 5 de abril de 1931, primeras elecciones que se realizan bajo el gobierno de facto del general Uriburu. En la cita, Arlt hace referencia al ministro del interior Matías Sánchez Sorondo y a Antonio Di Tomaso, uno de los líderes del Socialismo Independiente, partido que, habiendo participado activamente de la preparación del golpe, durante todo 1931 presiona al gobierno de facto a llamar a elecciones generales.*

[15] *«El hombre del apuro»,* El Mundo, *14 de agosto de 1930.*

[16] *«Conversaciones de ladrones»,* El Mundo, *21 de enero de 1930.*

[17] *«La vuelta al pago»,* El Mundo, *15 de noviembre de 1929.*

Escuchar historias, contar historias... En la mayoría de las *Aguafuertes Porteñas* Arlt comienza la narración poniendo en escena las circunstancias en las cuales oyó una historia interesante o presenció una situación digna de contar. Arlt escucha y cuenta historias ajenas; transcribe las cartas de sus lectores a los que convierte en colaboradores[18], parodia o corrige; busca nuevos temas en la geografía urbana:

¡Qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan![19].

Como Walter y su brusca salida de la redacción en busca de noticias en el final de *Los lanzallamas*, Arlt se lanza a la calle y, en bares o barrios, cines o teatros, fiestas públicas o centros políticos, recupera anécdotas populares que corren de boca en boca, confidencias secretas que se susurran en alguna mesa de café. Arlt se apropia de historias y experiencias ajenas configurando en sus notas un entramado de voces que se entrecruza con los discursos provenientes del periodismo, los nuevos saberes tecnológicos, la literatura o la política.

«¡Contar, contar y contar cosas!» pide Raúl González Tuñón a los poetas. Y buscar temas para contar, historias con las que llenar diariamente las tres carillas escritas a máquina, se convierte para Arlt en tópicos reiterados:

Cuatro de la tarde, sin tema, con una cita impostergable para las cinco menos cuarto. He revisado la correspondencia al trote inglés y me encuentro con que un señor, que firma don Juan Pérez de Montalbán, que no debe tener mucho que hacer, me manda una nota que puede pasar por propiedad del fiaca que está deseando piantar. También sé perfectamente que el director va a fruncir la nariz; pero me rajo. Señor Montalbán: tiene usted una suerte escandalosa en que yo tenga tanto que hacer, sino le podaba la mitad de la nota. Menos mal que sale en domingo y en domingo la gente dormida y trasnochada no se da cuenta de las barbaridades que hacen los periodistas[20].

Como los viejos vagabundos que narraban historias ajenas al regresar a sus pueblos, Arlt se convierte en un reportero viajero que deambula por ciudades y barrios buscando nuevos temas y nuevos referentes textuales. Los desplazamientos espaciales son permanentes: escribe su nota a bordo de un buque de carga en medio del río Paraná o la envía por correo desde un hotel de Río de Janeiro, de Cádiz o de la Patagonia argentina. El viaje, el sueño de «conocer cielos nuevos, ciudades sorprendentes, gente que nos pregunte con una escondida admiración: — ¿Usted es argentino? ¿argentino de Buenos Aires?»[21], lo ponen en contacto con nuevas ciudades, nuevas costumbres, nuevos escenarios que, a diferencia de Buenos Aires, son desconocidos para el lector al cual se dirigen. Lo nuevo altera el sistema de representación, modificándolo: el uso de deícticos desaparece, las des-

[18] *«Cada carta con una propuesta sobre qué escribir es como una ayuda gratis y oportuna en esta tarea de yugar a diario. Manito cordial, desinteresada que, cuando uno está con fiaca, aburrido, sin saber sobre qué escribir, porque el mundo de las crónicas parece que con la abulia se ha agotado, llega de pronto a levantarle la imaginación, a disolver la modorra, y uno se siente interesado con el tema que la carta del desconocido lector ha traído, y entonces, agradeciendo al diablo que le haya enviado un colaborador, se sienta a la Underwood, mira de reojo la carta, cavila tres segundos el tema y, de pronto, las teclas empiezan a resonar... la crónica sale». («El lector que manda tema para crónicas»,* El Mundo, *7 de diciembre de 1928).*

[19] *«El placer de vagabundear»,* El Mundo, *10 de septiembre de 1928.*

[20] *«Un paso más adelante»,* El Mundo, *6 de julio de 1930.*

[21] *«Con el pie en el estribo»,* El Mundo, *8 de marzo de 1930.*

cripciones se tornan minuciosas y cuidadas, la foto (en los últimos viajes) reemplaza a los diseños con que Bello ilustraba cada nota. Arlt privilegia el uso de la comparación y la analogía como los modos más eficaces para describir escenarios nuevos, busca las similitudes con los barrios porteños o apela a imágenes literarias y cinematográficas.

Este constante desplazamiento espacial se traduce también en un constante desplazamiento formal. Permanentemente, Arlt modifica la estructura de sus notas, incorporando nuevos formatos periodísticos y diferentes modos de intervención en la esfera pública. Si los recorridos por diferentes países conforman un *corpus* de notas que se atienen a las características convencionales del relato de viajes y mantienen un tono por momentos costumbrista, diferentes serán el tono y el formato genérico de sus notas de denuncia social.

Varias son las oportunidades en las cuales Arlt asume, como propias, situaciones a las cuales considera socialmente injustas. En medio de la crisis del 30 su sensibilidad se agudiza en la percepción de los márgenes y las víctimas de la transformación. Consciente del poder de su escritura y del valor que le otorga el poseer una firma reconocida, Arlt asume el rol de periodista denunciante que, con cámara fotográfica en mano, juzga intolerable la desigualdad existente entre las clases sociales. Entre las campañas que lleva a cabo destaca la campaña que realiza a principios de 1933 denunciando las irregularidades de los hospitales municipales. En la investigación que realiza de incógnito meses antes de su publicación, Arlt busca diferenciarse de sus notas anteriores por medio de un cambio de tono y con la intención de desempeñar un rol más activo dentro de la sociedad a través de su escritura:

> No siempre todo ha de ser un chiste y divertido como una comedia gustosa de ver. Alguna vez el autor ha de trabajar en serio y, si se le permite hacerlo, poner el dedo en la llaga. Eso sí, frecuentemente, cuando se pone el dedo en una llaga ni se sospecha qué profundidad existe[22].

Se erige en portavoz de una ciudadanía que no tiene los medios para expresarse, buscando ampliar su público lector al interpelar a los miembros de los poderes públicos.

La significativa resonancia que tienen estas notas que alcanzan una gran incidencia social y política[23] puesto que no sólo dejan cesantes a médicos que colaboraron con la investigación sino que, según cuenta Raúl Larra[24], las notas se pegaban en las paredes de las salas de los hospitales y en uno de ellos llegó a suscitarse la rebelión de los enfermos, llevan a Arlt a asumir una segunda investigación que tiene como centro los barrios periféricos de la ciudad.

[22] *«Hospitales en la miseria»,* El Mundo, *12 de enero de 1933.*

[23] *A los cuatro meses de finalizada la investigación, el concejal José Parrelón en su discurso del 7 de julio de 1933 en el Concejo Deliberante señala que «la documentación y la larga serie de concretos que fueron publicados en* El Mundo *por Roberto Arlt y las denuncias de* La Prensa, *han demostrado que el régimen hospitalario atraviesa una situación de verdadero desquicio, cuyo alcance vamos a tratar de concretar y ver en qué radica».*

[24] *Larra, Raúl:* Roberto Arlt, el torturado, *Buenos Aires, Futuro, 1950.*

Desde marzo a julio de 1934, las *Aguafuertes Porteñas* pasan a llamarse *Buenos Aires se queja:* desde el título, estas notas se colocan frente al espacio urbano con la intención de denunciar una modernización que se juzga despareja. En su recorrido por los barrios periféricos ya no percibe grados de diferenciación entre el centro y los barrios, sino verdaderos abismos sociales. El espectáculo de las orillas se torna «terrorífico» y visitarlo es entrar en el «infierno»:

Un hombre que viva en el perímetro del centro, no puede imaginarse, ni remotamente, los sucesos extraordinarios que acaecen en la periferia de la ciudad. De tal manera que la constancia de ciertos fenómenos de carácter federal o comunal, cobra el relieve de ley, ley que podría enunciarse mediante estas palabras duras: a los del centro, todo; a los de la orilla, nada[25].

En estas notas, dirigidas principalmente a la municipalidad y al concejo deliberante, Arlt toma el mundo visible de la ciudad moderna donde se perciben las desigualdades con una mirada. La ciudad se queja, dice Arlt, y se queja porque, aunque los propietarios paguen sus impuestos, la basura se sigue acumulando en las calles de tierra. Se queja porque no hay escuelas ni hospitales, y porque cuando los hay, sus condiciones son deplorables. Y se queja, sobre todo, porque «los concejales municipales decretan la repavimentación de las calles de los barrios preferidos»[26] mientras que en las calles de la periferia, como Triunvirato, «hay marcos de hierros tirados por el suelo, tanques de nafta de automóviles, troncos de palmera, gatos muertos, trapos en definitivo desuso, zanjas laterales que tienen profundidad de riachos, veredas de menos de un metro de ancho, caminitos que suben y bajan»[27].

El cambio urbano posterior al 30 repercute en la escritura de Arlt, politizando su mirada sobre la ciudad. Al asumir el rol de periodista denunciante, desarrolla una nueva forma de hacer periodismo que, proveniente quizá de su paso por el diario *Crítica,* transforma su columna diaria en un medio eficaz para presionar sobre los sectores de poder.

IV

Cuántas veces con Sadi, nuestro cronista de guerra, a su regreso de las trincheras, conversamos de los caminos de España y del horror de los bombardeos. Él con la pipa humeando en el cuenco de la mano; yo con un cigarrillo entre los dedos. Recuerdos comunes, paisajes vistos. Madrid, Granada, Zaragoza, la Casa de Campo, la Alhambra... Ahora, frente a la máquina de escribir, el blanco del papel se extiende ante mis ojos como una alucinación en una llanura nevada. La llanura de Teruel. Nieve. Frío. Podría estar yo allí. Podría estar Sadi en esta comitiva de automóviles que van cargados de periodistas hacia Teruel. Entrecierro los ojos; dejo de escribir... Podríamos estar allí cualesquiera de nosotros...[28].

[25] *«Escuela costeada por vecinos»,* El Mundo, *10 de abril de 1934.*

[26] *«Dos pavorosas escuelas en Villa Devoto»,* El Mundo, *27 de marzo de 1934.*

[27] *«La avenida del gato muerto»,* El Mundo, *5 de abril de 1934.*

[28] *«También los periodistas...»,* El Mundo, *4 de enero de 1938.*

La búsqueda de nuevos universos referenciales parece agotada cuando Arlt regresa de su viaje por España y África. ¿Cómo seguir contando historias cuando el mundo está a punto de volar en mil pedazos? La guerra civil española, el avance de Hitler, el peligro de una nueva guerra mundial... Lo realmente importante sucede en otro lado y Buenos Aires se convierte en una ciudad tranquila y aburrida donde «el aficionado a las emociones fuertes tiene que entrar al cine o examinar las fotografías de ciudades extranjeras que publican las revistas»[29]. Ante su mirada ansiosa por conocer los estragos que la guerra civil ha provocado en las ciudades visitadas, Buenos Aires se desrealiza: la ruptura que en el espacio familiar abren las demoliciones promovidas por la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre para modernizar el centro de la ciudad, le permite imaginar y entrever esos mundos desconocidos y distantes:

> Divago en este paisaje muy semejante al que debió ofrecer Madrid en los días de la evacuación. Interiores como descoyuntados por explosiones. En ciertos dormitorios la pátina del papel se aclara, deja el calco de los muebles que ya no están. Cables colgando entre pingajos de papel. (...) A lo largo de las aceras, hileras de camiones de acero. La pintura gris les «camouflagea» de siniestro convoy militar. Cargan escombros y muebles. Netamente. Paisaje de evacuación (19-4-37).

El anhelo de ser testigo, ya no de su ciudad, sino de un mundo que parece derrumbarse irremediablemente, lo lleva a titular sus notas con un militante *Tiempos Presentes* (marzo a octubre de 1937) que luego dejará su lugar a un resignado *Al margen del cable.*

Estas notas, a diferencia de las *Aguafuertes Porteñas* o las notas de viajes, construidas sobre un pacto referencial que implicaba la presencia de un narrador testigo que se familiarizaba con cierto tipo de conocimiento a través de la experiencia personal o algunas formas equivalentes de aprehensión inmediata, se caracterizan por tener como motor narrativo las informaciones extranjeras que diariamente llegan a la redacción de *El Mundo.* En la mezcla caótica y desordenada de los cables de noticias, donde conviven pacíficamente las informaciones de los grandes sucesos junto a las trivialidades cotidianas, Arlt encuentra nuevos universos referenciales a partir de los cuales construir su narración. La elección de noticias marginales o de carácter anecdótico (el horóscopo de Hitler o el seguimiento de Al Capone en Estados Unidos) le permite comentar los últimos sucesos europeos o americanos, desdibujando las fronteras entre realidad e invención, al introducir en su columna marcas fundamentales de ficcionalización del dicurso periodístico y quebrar todo tipo de convención con el uso de comienzos novelados, la raya de diálogo para transcribir las palabras que supuestamente habrían dicho los protagonistas de la noticia (que ya no son los amigos o vecinos, sino Hitler o Petain), la abundante adjetivación o la aparición de metáforas.

[29] *«Buenos Aires, paraíso de la tierra»,* El Mundo, *24 de septiembre de 1937.*



La misma brevedad de los cables, la ausencia de detalles con que esas «tres líneas. Una foto. Un nombre... y a otra cosa»[30] comunican las noticias más atroces, disparan la posibilidad de seguir imaginando y narrando historias en las cuales Arlt se convierte en un periodista del mundo desde una redacción de Buenos Aires.

Sylvia Saítta

Bibliografía

BAJTIN, M.M.: «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal,* Barcelona, Siglo Veintiuno, 1985.

BARTHES, ROLAND: *Mitologías,* México, Siglo Veintiuno, 1986.

BENJAMIN, WALTER: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2,* Madrid, Taurus, 1980.

———: *Sobre el programa de la filosofía futura,* Barcelona, Planeta, 1986.

EVANS, HAROLD: *Diseño y compaginación de la prensa diaria.* Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

GUTIÉRREZ, LEANDRO y ROMERO, LUIS ALBERTO: *La cultura de los sectores populares en Buenos Aires. 1920-1945,* Buenos Aires, Mimeo, 1985.

PRIETO, ADOLFO: *El discurso criollista de la Argentina moderna,* Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

REST, JAIME: «Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad» en *El cuarto en el recoveco,* Buenos Aires, Ceal, 1982.

SARLO, BEATRIZ: *El imperio de los sentimientos,* Buenos Aires, Catálogos, 1985.

———: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

WILLIAMS, RAYMOND: *Marxismo y literatura,* Barcelona, Península, 1984.

———: *Cultura,* Barcelona, Paidós, 1984.

30 *«El Polo Norte no está más en el Polo Norte»,* El Mundo, *5 de junio de 1937.*



ROBERTO ARLT

AUTOR DE "LOS SIETE LOCOS"

EL JUGUETE RABIOSO

NOVELA

(SEGUNDA EDICION)



COLECCION CLARIDAD

"CUENTISTAS ARGENTINOS DE HOY"

BUENOS AIRES

La visión del mundo de Arlt: *Los siete locos / Los lanzallamas*

De los dos grupos de la generación de 1922, Florida y Boedo, el argentino Roberto Arlt (1900-1942) se identifica con el último. Esquemáticamente podría afirmarse que Arlt se enfrenta al esteticismo oligarca y derechista de Florida, cuyo representante más ilustre sería Borges, para situarse junto al realismo social representado por Boedo. Pero la narrativa de Arlt no es sólo social, sino innovadora igualmente respecto a las formas expresivas, tendencia que se identifica con el manifiesto de Boedo: «Vamos por caminos completamente distintos en lo que concierne a la orientación literaria; pensamos y sentimos de una manera distinta. Repitamos ahora que ellos carecen de verdaderos ideales. Fuera del presunto ideal de la literatura no tiene otro ideal...»[1]. Por la fecha de su nacimiento, Arlt podría integrarse en la generación de 1927[2] junto a autores como Borges, Leopoldo Marechal, etc. Es decir: escritores argentinos que contribuyeron a la renovación de la narrativa hispanoamericana, y, en especial, a la de carácter urbano. En las narraciones de estos tres argentinos encontramos una profundización ambigua, sorpresiva y poética de la realidad. Esta voluntad de estilo por trascender lo puramente aparencial[3] se opone al realismo objetivista y mimético del siglo XIX.

Tanto los ismos de la década de los veinte, incluyendo la teoría de la deshumanización del arte de Ortega, constituyen, de alguna manera, estímulos literarios que absorben estos escritores. La crisis de valores que siguió a la Primera Guerra mundial culmina con el *crack* de 1929, y esta crisis, como sabemos, lleva al artista a la ruptura de modos convencionales y al establecimiento de nuevas relaciones con la realidad que supone el

[1] *Citado por J. J. Hernández en* Imperialismo y cultura, *Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1975, p. 86. Para la ubicación generacional de Arlt, véase el trabajo de A. Cambours Ocampo,* El problema de las generaciones literarias, *Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1963, pp. 59-61.*

[2] *C. Goic,* Historia de la novela hispanoamericana, *Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 189.*

[3] *«La novela de arte, como el arte del siglo XX en general, ofrece una* solución estética *nueva del viejo problema "apariencia" contra "sentido". "Solución", es decir, que no hace más que presentar los problemas de la vida y el ser bajo nuevas perspectivas; solución "estética", porque no nos enseña remedios sino que revela maravillas de la imaginación y sólo se esfuerza por disminuir la distancia e incompatibilidad entre lo exterior y lo interior, entre el objeto y su sentido», J. Loveluck,* La novela hispanoamericana, *Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, p. 244.*



rechazo de la función representativa del arte. Frente al regionalismo de base positivista, la narrativa de Arlt nos propone una visión apocalíptica del mundo, similar a la de Sábato, en cuanto a las relaciones sociales se refiere, mediante unos innovadores procedimientos expresivos.

Los siete locos y *Los lanzallamas* (obra titulada originariamente *Los Monstruos*)[4] constituyen una inseparable unidad, según se desprende de la lectura de estas obras, y según nos revela el propio Arlt a través de estos textos[5]. La fábula de estas dos narraciones evoca una serie de acontecimientos relacionados con un cesante (Erdosain), representante típico de la clase media porteña. Desde el punto de vista social existe un compromiso directo que Arlt elabora a través de sus entes de ficción. Los acontecimientos narrados en estos textos se sitúan en 1929 (I, 283; II, 181), época que correspondería a las consecuencias sociales de la administración Alvear (1922-1928) y al debilitamiento de Yrigoyen, presidente, derrocado por la Revolución militar de 1930, que tuvo que enfrentarse con fuertes agitaciones sociales y que gobernó el país con una mezcla de paternalismo y dureza. Escritos en torno a 1930, estos relatos evocan el dislocamiento sociomoral que resultó del desequilibrio entre la prosperidad de 1920 y la depresión de 1929.

La ideología de los personajes, como forma refleja de una relación inconsciente entre el hombre y su mundo, traduce el confusionismo político de la época y la inmovilidad del sistema clasista. El Astrólogo se refiere, en varias ocasiones, a Lenin y Mussolini, como ejemplos de afirmación de la vida, o voluntad del impulso de la aventura: «Lenin y Mussolini triunfaron. Eso es lo esencial, lo que justifica toda causa justa e injusta» (I, 262; II, 71). Erdosain, cobrador sin empleo, representa a esa mezquina clase media, a la que pertenece el propio Arlt, desde la que se hace una dura autocrítica. Paradójicamente esta clase media no quiere sacrificar su orgullo, su individualidad, asimilándose a la oligarquía o a la clase baja (proletariado o/y lumpen). Erdosain, al imaginar el tipo de vida que tendría si se casara con su amante María («La Bizca»), hace toda una radiografía de esa pequeña burguesía a la que él pertenece: «La revé en una casa de inquilinato, desventrada y gorda, leyendo entre flato y flato alguna novela que le ha prestado la carbonera. Holgazana como siempre, si antes era abandonada ahora descuida por completo su higiene personal... Y pensar —continúa él— que éste es el plato de todos los días, el amargo postre de los empleados de la ciudad, de los cobradores de las compañías de gas, de las sociedades de ayuda mutua, de los vendedores de tiendas...» (II, 88); «la impaciencia casi frenética a fin de mes en saber si ha "venido" o no la menstruación, y toda la realidad inmunda de los millares de empleados de la ciudad, de los hombres que viven de su sueldo y que tienen su jefe» (II, 190). Erdosain ni quiere, ni puede superar esta condición. Las referencias a los traba-

[4] *Citamos por* Novelas y cuentos completos, *de Roberto Arlt, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editoria, 1963. Las citas en el texto con el número de página y volumen corresponderán a esta edición.*

[5] *«La acción de los personajes de esta novela continúa en* Los lanzallamas*» (I, 382); «Con* Los lanzallamas *finaliza la novela de* Los siete locos*» (II, 9), etc.*

jadores asociados con la industria, algunos de los cuales representan a esa clase emigrante a la que pertenece Arlt, se caracterizan por un tono oscuro, deshumanizante y violento, donde lo espiritual parece haber sido aniquilado: «El siniestro espectáculo de Remedios de Escalada, monstruosos talleres de ladrillo rojo y sus bocazas negras, bajo cuyos arcos maniobraban las locomotoras, y a lo lejos, en las entrevías, se veían cuadrillas, apaleando grava o transportando durmientes» (I, 255); «barracas que desparramaban hedores de sangre, lana y grasa; usinas de las que se escapan vaharadas de ácido sulfúrico y azufre quemado; calles donde, entre muros rojos, zumba maravilloso un equipo de dinamos y transformadores humeando aceite recalentado. Los hombres que descargan carbón y tienen el pelo rubio y rojo se calafatean en los bares ortodoxos y hablan un imposible idioma de Checoslovaquia, Grecia y los Balcanes» (II, 139).

Los ataques contra el deshumanizante sistema capitalista, dirigidos por el Astrólogo (II, 249), el Rufián (I, 28, 194), y Erdosain (II, 34-35) representan, más que una censura contra un sistema injustamente social, el desprecio por lo que este sistema tiene de antiindividual. La posesión material, para todos los personajes, incluso para Haffner que explota la prostitución, es simplemente un instrumento para llevar a cabo sus utópicos planes revolucionarios. La ideología de Arlt se elabora y articula a través de las vivencias de los personajes, mediante repeticiones de opiniones sobre fenómenos sociales, tales como el militarismo (II, 79), la tortura (II, 83), los devastadores efectos del capitalismo («Si se hiciera una estadística universal de todos los hombres que mueren anualmente al servicio del capitalismo, y el capitalismo lo constituye un millar de multimillonarios, se comprobaría que sin guerra de cañones mueren en los hospitales, cárceles, y en los talleres, tantos hombres como en las trincheras, bajo las granadas y los gases», II, 83) y los métodos del colonialismo yanqui: «Los bancos y empresas financieras organizan revoluciones en las cuales, *prima facie,* aparecen lesionados los intereses americanos. Inmediatamente se produce una intervención armada bajo cuya tutela se realizan elecciones de las que salen elegidos gobiernos que llevan el visto bueno de Norteamérica; estos gobiernos contratan deudas con los Estados Unidos, hasta que el control íntegro de la pequeña república cae en manos de los bancos. Estos bancos, revise usted la teneduría de libros de la América Central, son siempre el City Bank, la Equitable Trust, Brown Brothers Company. En Extremo Oriente nos encontramos siempre con la firma J. P. Morgan y Cía. Nicaragua ha sido invadida para defender los intereses de Brown Brothers...» (II, 80).

El Astrólogo, como el resto de los personajes de estas dos novelas, es un enajenado que busca una vía de afirmación en sus metafísicas ensoñaciones. Las causas de su alienación están, a nivel personal, en su fealdad,



falta de amor (I, 23), y, especialmente, en su castración (I, 23) que le impulsa a identificarse con un Superhombre más allá de toda apetencia del instinto. Este peculiar deseo de afirmación individual se traduce en la incoherencia de sus planes y en su radical anarquismo. Erdosain, el personaje con mayor carga autobiográfica[6], se nos presenta como el frustrado cobrador que trata de superar su humillante condición refugiándose en el mundo de la fantasía, según confiesa al «Comentador»: «Al otro lado de los verdinosos muros de vidrio estaba la hermosa vida cantante y altísima, donde todo sería distinto, fuerte y múltiple, y donde los seres nuevos de una creación más perfecta, con sus bellos cuerpos saltarían en una atmósfera elástica. Entonces me decía: Es inútil, tengo que escaparme de la tierra» (I, 238). La fantasía convoca la esperanza, explorando la ansiedad del ser humano no sólo individualmente, sino restituyendo la ilusión de los desposeídos, como los Epila. A esta familia ayuda Erdosain con la fabricación de la rosa metálica, porque fundamentalmente «necesitaba verlos ilusionados» (I, 336). La frustración social de Erdosain tiene causas psicológicas que ayudan a entender su conducta. Como niño hipersensible, con un padre despótico, transforma, de adulto, esta humillación externa en autohumillación por un deseo inconsciente de vengarse por lo sufrido, para pagar culpas reales o imaginarias, o quizá con la esperanza[7] de que el dolor sería una vía de acceso para su afirmación como ser humano: «Yo no busco la felicidad. Busco más dolor. Más sufrimiento. —¿Para qué? —No sé... A momentos me imagino que el alma no puede resistir el máximo dolor que aún no conozco y entonces revienta como una caldera» (II, 174).

El asesinato de María constituye un acto liberador y de rebeldía contra la sociedad, y contra ese aspecto degradante de La Bizca («Remo tenía la sensación de estar enquistado en la pulpa ardiente de un monstruo gigantesco», II, 249) cuyo contagio trata de evitar. Este asesinato (cometido con la pistola en la oreja de la amante), como destructora posesión sexual, es un medio para vengarse contra las numerosas frustraciones amorosas sufridas por Erdosain[8].

El suicidio de Erdosain se apunta premonitoriamente en el angustioso momento en que éste quiere «violar el sentido común» (I, 236) para destruir ese mundo pequeñoburgués al que inexorablemente parece estar ligado. Suicidio que podría ser interpretado como forma de purgar su participación en el proyecto de la fábrica de gases (II, 243). Este complejo de culpabilidad se patentiza en la aparición de su padre gaseado (II, 165, 168), visión que le lleva a tomar conciencia de lo absurdo de la existencia: «¿Por qué viviendo, realizamos tantos actos inútiles, cobardes o monstruosos?» (II, 184). Erdosain es quizás el único personaje consecuente con esa enajenante condición que le hace debatirse entre la angustia y la locura. Perso-

[6] *«Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese gran dolor no se inventa ni tampoco es literatura», Prólogo de Mirta Arlt, I, 16.*

[7] *«Sufrir su humillación, estar vuelto constantemente hacia ella, escarbar sin cesar en su dolor, exponerlo ante los otros, son las "acciones" del personaje arltiano, quien* deliberadamente *realizará sólo aquellos actos que acentúan su degradación. De otro modo, o bien sería un hombre no humillado o bien ocultaría su condición y por lo tanto sería un hipócrita», Diana Guerrero,* Roberto Arlt. El habitante solitario, *Buenos Aires, Granica Editor, 1972, pp. 14-15.*

[8] *«La unión con la Bizca actualiza el matrimonio, pero carece de los momentos que lo legitiman y lo tornan indestructible, ya que la muchacha fue degradada y depende de él, y no le cabe exigir, por lo tanto, un trato acorde con el estatuto de la esposa. Gracias a la complicidad de la madre, ve en el estado de la joven una consecuencia de la hipocresía social, a la vez que lo controla por haber sido el vehículo activo del mismo. De este modo, al destruir en la Bizca aquello que lo enajena, rescata la imagen ideal de la esposa», D. Guerrero,* ob. cit., *p. 181.*

naje trágico, testigo del dolor humano. Este héroe inicia la acción de *Los siete locos* como personaje humillado y acobardado ante su jefe, para terminar en *Los lanzallamas* con una nueva humillación; la especulación que de su muerte van a hacer los periódicos.

La rebeldía de los personajes contra la irracionalidad circundante no se traduce en ninguna forma de praxis, o intento de superar sus condicionamientos de clase, sino en gesto, teatralidad. La estética de lo violento y desmesurado constituye la respuesta de Arlt a la desvalorización de la vida. Este violento antirrealismo es un tipo de expresionismo que capta el aspecto grotesco de la realidad. La visión trágica de la realidad en Arlt, como en Valle Inclán (esperpento) se lleva a cabo mediante una estilización que traduce el rebajamiento y la degradación del ser humano. No hay que olvidar que el esperpento es una forma de expresionismo literario donde la vida interior del personaje (Astrólogo) se traduce en grandes gestos, llegándose a trascender la crítica social para adentrarse en la condición metafísica del hombre. Del envilecimiento que caracteriza a los personajes destaca la actitud tragicómica de Erdosain. Su actitud patética provoca la compasión del lector por ser este personaje el único que demuestra tener conciencia de su desesperación. Es decir, el único que asume su destino, suicidándose, después de haber agotado todas las posibilidades de enfrentarse con su destino. También podría cuestionarse si en estos textos hay un héroe trágico, ya que los personajes no piensan en el futuro, sino que aparecen inmersos en su tragedia[9]. Sin embargo, este ahistoricismo no hay que considerarlo como una actitud fatalista de Arlt, ya que de la lectura de sus textos se desprende una crítica, tanto de la situación histórica de la Argentina de su tiempo, como de las fantasías en las que se refugian los que se han resignado a un inmovilismo clasista.

Técnicamente, ambos relatos se organizan a base de la confesión que Erdosain hace, durante tres días y sus noches, a un autor ficticio que también hace las veces de narrador y narratario: «Permaneció allí tres días y tres noches. En ese intermedio me confesó todo» (II, 253). El narrador fundamental cede la palabra a Erdosain, y éste, a su vez, al receptor: «(Uso estrictamente los términos de Erdosain)» (I, 177). En esta narración retrospectiva, el narrador fundamental oscila entre el discurso («En el curso de esta historia he olvidado decir...», I, 219) y el relato en tercera persona («Erdosain quedábase sentado al borde de la silla...», II, 253). La función de narrador la desempeñan varios personajes (Astrólogo, Erdosain, Haffner, Elsa, etc.), los cuales introducen confusión y ambigüedad que relativizan constantemente el quehacer de los entes de ficción.

El «Comentador» que aparece en las notas de página, desempeña varias funciones. Como narrador nos va dando, por ejemplo, explicaciones sobre

[9] *«Los personajes de Arlt no son personajes de crisis. No pueden serlo, porque nunca han pertenecido a algo de lo cual podamos decir que se encuentran en estado de crítica decadencia. Podemos asegurar que han nacido al margen, no sólo de la sociedad, sino de la cultura, en la calle prácticamente, contemplando desde afuera las puertas que ellos no pueden cruzar», Jaime Giordano, «Roberto Arlt o la metafísica del siervo»,* Atenea, *45, 1968, p. 75.*

[10] *Reflexiones sobre lo narrado y el proceso de producción se encuentran en: I, 218, 234, 238, 256, 286, 348, 379; II, 30, 43, 47, 119, 140, 162, 164, 173, 206, 213, 223. Las referencias al autor empírico en: I, 250-251, 266, 283, 382; II, 66, 175, 181, 261.*

la psicología de Erdosain. Sus reflexiones y comentarios afectan tanto lo narrado, como el proceso de elaboración. Estos comentarios apuntan, a veces, al autor empírico[10]. Como narratario, o lector de las confesiones de Erdosain («Aún hoy, cuando releo las confesiones de Erdosain...», I, 242), el comentador se hace cómplice de otros lectores, dando lugar a una continua oscilación entre la crónica objetiva y la pura fantasía.

José Ortega



Roberto Arlt y otros escritores argentinos en un banquete conmemorativo de la editorial Claridad (Buenos Aires, 1925)

Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt

A esta altura de las cosas, convengamos en que *Los siete locos* es una novela extraña. Francamente, muy extraña. No tanto porque la descarnada exhibición de sus paradojas transgreda el universo de lo insoluble (que remitiría de todos modos a la posibilidad de la solución) ni porque haya llevado hasta el límite a tanto lector y a tanto crítico, sino por la lábil manera en que enseña a desconfiar de sí misma, fisurándose hasta un punto en que conspira contra su propia inteligibilidad.

La duda deberá, entonces, considerarse como el efecto de la construcción novelística. En este sentido, es una matriz del raciocinio que la novela obliga a experimentar, autoalimentándola en permanentes advertencias. El lector final de *Los siete locos* es una conciencia literaria transformada.

Las indicaciones de sentido construyen como forma paradigmática y necesaria del acercamiento, un permanente «estar en guardia». ¿Novela de aprendizaje? Efectivamente, se trata de aprender a leer. El proyecto de esta pedagogía singular, que se restringe al cerco que trazan sus propios límites podría denominarse «De *Los siete locos* a *Los lanzallamas*». Las pistas del itinerario consignan claves fundamentales de la historia, aunque se presenten vestidas con el ropaje de la banalidad: la mención de la Bizca, el sueño de Barsut con el Pez Tuerto, el asesinato de una joven desconocida y el suicidio del parroquiano del bar.

Y sin embargo, cómo explicarlo; leer *Los siete locos* ha consistido en normalizar el descalabro, atribuir sentido por generalización (una forma bastante socorrida adopta la forma de un silogismo probablemente inverosímil: «Erdosain es un hombre», «Todos los hombres se parecen», luego, «Erdosain es todos los hombres»), desdeñar la construcción de los márgenes (de la salud, de la sociedad, de la literatura) inscripta desde el título. Por mucho tiempo, abandonada la tal vez saludable hipótesis de la novela im-



perfecta, la operación crítica tendió a convertir en burgueses descontentos a sus personajes, los locos, los desclasados, en cierta forma, a los que eligen vivir la realidad como si fuera ficción.

I. Un número descontrolado

La literatura ofrece mecanismos más o menos felices para enhebrar aquello que no dice. Un intento frustrado de «rellenado» es el que funda esta lectura y coincide con el operador de movimiento de la novela misma: el título. El título nombra la obra, es su persona jurídica, el apelativo con que se la glorifica, rechaza, archiva o se comercia en el mercado.

Los siete locos. Título deliberadamente sencillo, claro, colaborador. Promete un relato acerca de siete personas fuera de sus cabales. La presencia del número nos acerca a un universo signado por la lógica, ya que el número parece dotado del poder de detener el exceso, porque denota límite y es límite. Determinar, empero, quiénes son los siete locos en *Los siete locos* se torna una vana labor exegética, siempre cuestionable y en todo caso, cuestionada de antemano por la propia novela, que se encarniza contra el número confeccionando múltiples listados recíprocamente excluyentes y por eso mismo, inservibles para clasificar.

¡Qué lista! ¡Qué colección! El Capitán, Elsa, Barsut, El Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, El Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos?* (pág. 89).

Uno cuenta y se alivia: después de todo, son siete. Otro, menos crédulo, notará la ausencia de Erdosain, el loco principal. La lista se refiere a los personajes prometidos por el título, según lo confirma además el que *Los monstruos* fuera el título que Arlt tenía en la cabeza para lo que luego llamó *Los lanzallamas.* De todos modos, hay otra lista (y más):

El Rufián Melancólico, la ciega depravada, Ergueta con el mito de Cristo, el Astrólogo, todos estos fantasmas incomprensibles... (pág. 104)

El vértigo denotativo tiende a incrementarse más que a detenerse. El *Bildungsroman* para lectores enseña que para leer hay que pensar pero que pensar no es posible, a riesgo de limitar la semiosis y subvertir la mecánica del texto, que se niega a conservar fijos sus elementos flotantes, a nominar, taxonomizar, definir y tabular, no solamente la locura y sus personajes sino también la identidad del narrador, el género de la obra (¿crónica? ¿novela? ¿confesión?) y las funciones narrativas. Tenaz negativa a ofrecer su secreto, relato de ese secreto.

* *Todas las citas corresponden a: Roberto Arlt,* Los siete locos, *Fabril, Buenos Aires, 1968.*

Un episodio funciona como la *mise en abîme* de la identificación en la obra de los locos referidos en el título. En él también se encuentra la colocación en lo ambiguo y el descontrol del número prefijado, al que no se sujeta el relato. Es la «escena de los fantoches», también bordeada por la filigrana mendaz de la cuenta «que no da»:

Los cinco fantoches ahorcados movían sus sombras de capuchón en el muro rosado. El primero, un pierrot sin calzones, pero con una blusa a cuadritos blancos y negros; el segundo, un ídolo de chocolate y labios bermellón, cuyo cráneo de sandía estaba a la altura de los pies del pierrot; el tercero, más abajo aún, era un pierrot automático, con un plato de bronce clavado en el estómago y cara de mono; el cuarto era un marinero de pasta de cartón azul, y el quinto un negro desnarigado mostrando una llaga de yeso por la vitola blanca de un cuello patricio (pág. 236).

Hasta aquí, bien. Como antes de abrir el libro. El inicio de la indefinición, de la suspicacia necesaria para establecer algún sentido, tiene que ver, otra vez, con el momento de adjudicar identidades, atribuir nombres, rellenar en una relación de uno a uno, los espacios predispuestos para tal operación:

Vos Pierrot, (dice el Astrólogo), sos Erdosain; vos, gordo, sos el Buscador de Oro; vos, clown, sos el Rufián; y vos, negro, Alfon (pág. 236).

Se enumeran y describen cinco fantoches. Luego, uno se omite, y la ausencia que ausencia es pasada por alto. Ese es el privilegio que se arroga esta literatura; ponerse fuera de la lógica. Paradójicamente, la historia de sus lecturas ha pretendido, con mayor contumacia que la que orienta el análisis de otros textos, bagatelizar la anomalía. La borradura del lugar excéntrico de esta otra lógica expresa sus huellas en la conversión de los personajes arltianos en un puro reflejo de individuos, cuya mayor «autenticidad» se expresaría en una pertenencia de clase. La presencia de una lógica distinta pasa a engrosar la lista de los «descuidos» del ¿estilo? arltiano.

II. Lo nuevo en el cuerpo de lo viejo

Con *Los siete locos* se construye en la literatura argentina una nueva topografía urbana —sintonizada con el mundo de la tecnología y la industria— y una nueva subjetividad literaria. La anécdota sirve como marco al desarrollo de un discurso minucioso, —una forma casi obsesiva de la obligación de «conocerse a sí mismo»— que conmina a dar cuenta de la repercusión interna de todos los acontecimientos de la experiencia, la memoria y las posibilidades sensoriales.

Ese espacio inaugural y esa subjetividad son inseparables en la organización de un lenguaje, tributario en su diccionario y en sus metáforas, del

discurso técnico y científico. («El tren eléctrico cruzaba ahora por Villa Luro. Entre montes de carbón y los gasómetros velados por la neblina relucían tristemente los arcos voltaicos», pág. 190). («Rodaba la luna sobre la violácea cresta de una nube, las veredas a trechos, bajo la luz lunar, diríanse cubiertas de planchas de cinc, los charcos centelleaban profundidades de plata muerta, y con atorbellinado zumbido corría el agua, laminando los cordones de granito. Tan mojada estaba la calzada, que los adoquines parecían soldados por reciente fundición de estaño», pág. 250).

Es como si la nueva conciencia hubiera de fundarse sobre un código y un imaginario no repertoriados por la tradición literaria. Metáfora industrial —sentimental de los espacios y tecnologización de la angustia: entre la ciudad y el sujeto, la coincidencia lingüística establece una solidaridad que encuentra en la hipérbole de la degradación su manifestación más gozosa. («Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los *trolleys* de los tranvías». «Él tenía la sensación de que todas las muescas de su alma sangraban como bajo la mecha de un torno». «Si lo hubieran pasado por entre los rodillos de un laminador, más plana no podría ser su vida». «No había centímetro cuadrado de su cuerpo que no soportara esta altísima presión de angustia. Todas las cuerdas se habían roto bajo la tensión del espantoso torno y repentinamente una sensación de reposo equilibró sus miembros».

La novedad literaria de esta construcción convive, en *Los siete locos,* con diversas modalidades del uso de la lengua y de los géneros, produciendo la colisión de diferentes superficies. Bastante se ha dicho ya acerca de la relación de la literatura de Arlt con las formas de la llamada literatura popular (folletín, novela sentimental, de aventuras, etc.) como para abundar en la cuestión. Al elegir los modos de contar esa historia, Arlt dispone de materiales existentes, como un estómago que digiriera junto a la pitanza de hoy, los restos de la de ayer, y crea junto a la felicidad narrativa de otros modelos literarios, su propio registro. Al trabajar con la materia que facilita fundamentalmente el desarrollo de la anécdota, también arma su lejanía. Incluye en su novela, como distancia y como necesidad, eso otro, en cuyo corazón la literatura de Arlt se produce y se diferencia. No es desde allí (como si lo otro, la literatura popular fuera exterior a la obra), sino *en allí,* donde se instala lo singular y lo indiferente.

Como Erdosain, *Los siete locos* «es a partir del crimen». La boa constrictor con el buey adentro: la literatura de Arlt y el folletín. ¿Qué clase de animal es ése? El mundo de los géneros también tiene sus reglas, ¿cuál acatar? En cierta medida, ese conflicto es el nudo de la angustia de Erdosain. Lee el mundo a partir de sus lecturas —un caso vernáculo de bovarismo—

y el mundo, como es lógico, se le resiste. Metáfora del lector errado, Erdosain es el ejemplo de los peligros que encierra toda lectura no desviada. Traducido en términos literarios, Erdosain enseña, a través de la lección de justicia poética que se extrae de Arlt, cómo no hay que leer.

Los siete locos parece declarar que el personaje es la zona en donde se dibuja la ideología de lo social que alimenta a los folletines. Porque sus fantasías sustentadas por el principio de la economía mágica o el gran batacazo como modelo de la movilidad social, son casi siempre asumidas por la novela en un registro desviado. En ella, cada personaje dramatiza un género o un libro; es una pequeña máquina de producir ficciones; bíblicas, científicas, revolucionarias. La respuesta de la novela a estos estereotipos carga las armas de la ironía. Así, la fantasía del «millonario taciturno» se realiza como comedia —de un drama inexistente— en la relación con el Rufián Melancólico. De la misma manera, el sueño de la doncella del Rolls Royce se parodia en la inversión virgen/prostituta, que trueca a la niña alta y pálida por Hipólita, la delatora de los cabellos rojos.

Si los desvíos tuvieran, como parece hasta aquí, una trayectoria al menos previsible, sería ilícito hacer cargo a la novela de construir paradojas insolubles. Bastaría, entonces, con rechazar una enciclopedia en beneficio de otra, para arribar al Paraíso Perdido de una interpretación sin fisuras. No parece, sin embargo, suficiente, la afirmación ni negación tajante de esas formas de interpretar el mundo. Al mismo tiempo que las rechaza, *Los siete locos* se sirve de ellas y como en el caso de la boa, los restos del buey han ingresado a su metabolismo, haciéndose inseparables.

Las condiciones de circulación y producción de la literatura arltiana y las del folletín, tienen algunas cosas en común. Entre las marcas más conspicuas de esa semejanza: el «continuará» que pone fin provisional a *Los siete locos*. Señal folletinesca por excelencia a través de la cual el suspenso y la edición por entregas se combinan para producir una especie literaria, *Los siete locos* la usufructúa y la desdeña en el disfraz de un nuevo título *(Los lanzallamas)*. La duplicación de los títulos trasviste lo que de folletinesco sobrevive en el «continuará». El disimulo hace posible una colocación estrábica entre dos, al menos, modelos literarios.

El folletín garantiza, en sus principios, mediante el interés demorado, la suscripción anual a los periódicos. Se trata de una forma de la publicidad que supone un verdadero intercambio entre el vendedor y su público. En Arlt, se liga directamente a la práctica literaria. Puede convenirse que Arlt novelista establece una verdadera red propagandística que une sus textos en cadena. En mitad de *Los siete locos* anuncia su próximo libro, y en el prólogo a *Los lanzallamas* vende *El amor brujo*. Prolongándose hacia el futuro, siempre promete más, el plus de lo por venir.

Otra señal visible de este funcionamiento adquiere, además, la forma de una grieta en el ya inestable contrato narrativo. Es la aparición de una de las notas, que a pesar de marcar la irrupción de una voz autoral figura en la novela como rubricada por «el comentador» y en la que tampoco se problematiza la anterior adscripción al género de la crónica. Allí se lee:

Posiblemente algún día escriba la historia de los diez días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro, otro tan voluminoso como el que ocuparán dichas impresiones. Téngase en cuenta que la presente **memoria** no ocupa nada más que tres días de actividades **reales** de los **personajes** y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino ciertos estados subjetivos de los protagonistas, cuya acción continúa en otro volumen que se llamará *Los lanzallamas.* En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la «Prostituta ciega», «Aventuras de Elsa», «El hombre en compañía de Jesús» y «Fábrica de gases asfixiantes» (pág. 121).

La nota condensa el vértigo y las fluctuaciones de que está hecha la novela. En pocas líneas da cuenta de la indefinibilidad a la que está sujeto el texto en cuanto a género, *status* de autor y narrador, cronista y comentador, testimonio/ficción, sensacionalismo y técnicas folletinescas y voluntad de inscripción en la literatura llamada «alta», etc. Dice, además, algo que la publicidad está obligada a mantener en secreto: que podría y puede sustentarse en el engaño. Efectivamente, para quien, seducido por los impactantes episodios de esa futura historia bonaerense de la infamia que promete ser *Los lanzallamas,* la lectura será decepcionante. Ni «prostitutas ciegas» (¡qué título!), ni «sucesos extraordinarios» y mucho menos un relato en el registro anunciado por el *flash* publicitario.

Entre el estereotipo, las marcas de hipercodificación, el uso de los clisés y la extraordinaria manifestación del verdadero invento arltiano, su literatura, el recorrido no excluye ninguna polaridad.

La transgresión heroica como figura de la literatura popular también ocupa un lugar en la novela, pero al irrumpir en el mundo degradado de lo cotidiano, arrebata a la transgresión su cifra simbólica de rebelión heroica. El frenesí hiperbólico de la humillación desalienta las identificaciones que caracterizan la relación del «héroe» con sus lectores folletinescos y es necesario apuntar, además, que la transgresión, en Arlt, está deliberadamente despojada de la referencia a toda normativa. La indiferencia frente a la moral, el rechazo de un sistema de valores que justifique, eleve o contenga los actos convierte en moral de otro mundo la noción misma de transgresión; en *Los siete locos,* se relatan estafas, hurtos, crímenes, delaciones o lo que fuere, sin el peso que la ley y la costumbre imponen a las acciones que estas palabras representan.

Esa colocación neutraliza los efectos del código: de cualquier código. Bajo la ley del «vale todo», es decir, la ausencia de ley, la novela no pretende



una crítica de la sociedad o del mundo. Funciona, simplemente, en la inestabilidad de unas leyes que neutralizan la existencia de una legalidad común.

III. Narrador y género

Los siete locos no oculta sus suturas. Dos de las cicatrices del cosido son la voz narrativa y el carácter de su relato. Se presenta inestablemente como crónica, testimonio, comentario, ficción y novela. La construcción del verosímil plantea diferentes versiones sobre la forma de recolección de los datos, las fuentes del conocimiento de la historia y el tratamiento de los materiales. En un primer momento, el narrador-testigo manifiesta contar «de segunda agua» las confesiones de Erdosain, a quien ha conocido, situándose, de este modo, en el interior de la novela, y cuya confianza ha sabido inspirar. Esto no obstaculiza el desarrollo de las veleidades literarias del que cuenta y su colocación omnisciente respecto del confesante. Más adelante, el relato pondrá en duda el carácter declarado de crónica o testimonio. Un juego de aproximación lingüística (a menudo una isoglosia total) y distancia axiológica permite identificar al sujeto de la enunciación y al sujeto del enunciado. Ambos se funden en una misma conciencia lingüística, caracterizada por la hipérbole, el desborde, para, de pronto, quebrarse en la irrupción del narrador como una primera persona gramatical explícita.

«Uso estrictamente los términos de Erdosain», aclara el narrador. Distancia lingüística pero también valorativa, cuando la complicidad se rompe bruscamente en una acusación. Erdosain es entonces «el fraudulento» y «acumula iniquidad tras iniquidad». Uso estrictamente los términos del narrador.

En el fragmento titulado «El humillado», se hacen explícitas las condiciones de posibilidad de la historia. Erdosain es presentado como un primer relator originario, no ficcional. El narrador es, pues, un destinatario. La proximidad lingüística es casi copia entonces, cuando Erdosain y el cronista se desempeñan en la orquesta haciendo sonar el mismo instrumento:

> Una vergüenza enorme me hundía el alma en las tinieblas (Erdosain, pág. 69).
> A instantes rechinaba los dientes para amortiguar el crujir de los nervios, enriquecidos dentro de su carne que se abandonaba con flojedad de esponja a las olas de tinieblas que deyectaba su cerebro (el cronista, pág. 73).

El lugar del contrato es también el espacio de su violación. Después de todo, es una más de entre las historias de pactos rotos, contratos tramposos, simulaciones y engaños que intenta contar *Los siete locos.* En ese mismo capítulo, la fidelidad expresa a Erdosain y sus palabras se descompo-

nen en la pretensión del narrador de internarse en los sentimientos del Capitán, violando la única fuente legítima de su saber. Es imposible determinar, en la legalidad sospechosa que instaura la novela, si el narrador sabe más de lo que declara saber, engaña o elabora una ficción. A un punto extremo llega la perplejidad en el capítulo «La bofetada», cuando se agrega al cronista un comentador o exégeta distanciado, que se desmarca en virtud de su desentrañamiento de las motivaciones de Erdosain:

Nota del Comentador: Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen a cometer no existiría en él en una forma subconsciente, lo que explicaría su pasividad frente a la agresión de Barsut (pág. 84).

Erdosain, como contagiado por alguna vis literaria, organiza sus confesiones en capítulos e inclusive permite al narrador «releer sus confesiones» («Cuando releo las confesiones de Erdosain, paréceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia», pág. 111). Se deja entrever, como al sesgo, una posible variación en la modalidad del relato primario. La proximidad lingüística entre Erdosain y el narrador no descarta la mímesis. El relato de Erdosain, escrito o dicho, lo dibuja como un autor ficcional o como un contador celoso de su propio estilo. El narrador, cronista, comentador, podría ser también, en ese caso, un simple transcriptor.

Un transcriptor rebelde, que violenta a su testigo-protagonista, cuando excede las posibilidades de su conocimiento, ingresando en la interioridad de los otros personajes. Así, no son infrecuentes los momentos en que el narrador resquebraja la perspectiva del punto de vista, violentando el pacto de lectura que había establecido. «Barsut sintió», «al Capitán le pareció» o «el Astrólogo pensó», forman parte de este nuevo *status* del que narra y nada le impide probar suerte con un monólogo interior del Astrólogo, para el cual no parece ni siquiera convincente construir un verosímil.

A estos saltos y rupturas se agrega la verdaderamente sorprendente irrupción del autor. La circunstancia de enunciación invade la novela y sobrevuela allí el aliento pútrido de la historia argentina, las cosas «como realmente ocurrieron». Inexplicablemente, la aparición se enmarca dentro de otra nota «del comentador» al mismo tiempo que se suspende la afirmación de la verdad de la historia. Una asunción de un exterior «real» hace patente el texto como simulación del simular, esto es, literatura:

Nota del comentador: Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio creer que las manifestaciones del Mayor hayan sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de septiembre de 1930 (pág. 156).



Si hay algo curioso en esta aclaración, su sorpresa reside en que rechaza el aprovechamiento fortuito de su carácter testimonial, apuntalado por las proféticas palabras que el Mayor pronuncia a propósito de que el ejército tomará el poder, mediante un golpe. Todo lo contrario, la coincidencia entre ese parlamento y la realidad, produce un repliegue que arrincona a la obra en el terreno de la ficción y la obliga a asumirla. Aún así, la confesión del carácter ficcional sigue siendo paralela a la manifestación de que la obra, es en realidad testimonio.

IV. Las expectativas desviadas

Hay, en *Los siete locos,* verdadero placer en representar situaciones estereotipadas. Los textos virtuales de historias sobreescritas por la tradición literaria y no tanto, propenden al desvío y a la quiebra de la legibilidad convencional.

Erdosain regresa a su casa y encuentra a su esposa vestida para salir, con una valija a sus pies y acompañada por un desconocido: parece un cuadro hipercodificado de una escena que podría denominarse «Próxima fuga de la esposa de uno con otro». La presentación permite esa inferencia y anuncia la clásica batalla por el honor. Ambos rivales están armados («El Capitán de pie, con una mano apoyada en la tabla de la mesa y otra en la empuñadura de la espada». «Apretando el cabo del revólver en el bolsillo de su pantalón, Erdosain miró al Capitán. Luego, involuntariamente, sonrió pensando que nada tenía que temer, ya que podía matarlo», pág. 62). Sin embargo, las previsiones repertoriadas por la escena estereotipada se violentan en un desarrollo casi ridículo. Adúltera y amante realizan en conjunto, el panegírico del marido engañado, incluyendo loas a sus cualidades de inventor y a sus dotes de técnico. Amante y marido se trenzan en un diálogo amistoso sobre inventos, la esposa infiel promete regresar algún día, mientras su amante presencia, junto a la puerta, el diálogo cursi y melodramático de Elsa y Erdosain. Finalmente, cuando la partida de los tórtolos es inminente, Erdosain pronuncia la fórmula de cortesía («¿se van ya?»), que remite a una escena de visita de una pareja a casa de amigos, fórmula protocolar para dirigirse a las visitas cuando éstas expresan sus deseos de retirarse. La violencia sugerida por la situación y reforzada por las armas ha estado lejos de producirse.

En el capítulo siguiente prosigue el relato de las andanzas de Elsa. Una nueva torcedura desvía las previsiones ingenuas en torno al cuadro de la fuga de los amantes, que en su variante «típica» incluye aquello de lo que Arlt vacía el episodio: el sexo. La huida de Elsa será doble; escapa del

amante y del marido y desemboca caricaturescamente en el espacio del sexo desviado por excelencia: el hospital-convento. Después de escapar con el Capitán, la presencia de Elsa en la novela se desvanece como sostén narrativo. Después de cumplir una función de estación en el *Vía crucis* humillatorio de Erdosain se vuelve innecesaria en la trama. Su nombre será nuevamente inscripto en la novela para verosimilizar el interés de Barsut para acercarse a la quinta de Temperley. Sin embargo, a pesar de la incongruencia del personaje a cargo de Elsa con los avatares futuros del relato, el narrador se obliga a dar cuenta de los resultados de la fuga. («Nota del comentador: sólo más tarde supo Erdosain que a aquella hora Elsa se encontraba en compañía de una hermana de caridad. Un solo gesto torpe del capitán Belaúnde bastó para darle conciencia de su situación y se arrojó del automóvil», pág. 101). La nota funciona claramente como una indicación para subrayar el estatuto provisional, inestable y desmentible de todas las previsiones inducidas. Señala el carácter irresoluto y vacilante de la lógica del texto.

V. En el reloj de arena

Si la presuposición de una trayectoria determinada guía acumulativamente las hipótesis de lectura en su transcurso, en *Los siete locos* la propuesta es la de un desplazamiento donde la lógica de los sucesos y los sucesos mismos pueden ser abandonados en mitad del camino. Realiza un trabajo que postula como superfluo; en cierto sentido, se agota en sí mismo, sin voluntad de convertirse en capital líquido, acumulable. En los comienzos, el relato entre manos promete desarrollar el enigma de cómo el protagonista, después de haber estafado a sus patrones, consigue devolver el importe de lo hurtado o va a parar a la cárcel. Eso sugiere la angustiosa recorrida de Erdosain por la ciudad en procura de dinero y la reflexión en torno a la injusticia del mundo dividido en ricos y pobres, explotadores y oprimidos y la condición miserable de los empleados, víctimas de un sistema que los obliga a proteger unos bienes de los que no gozarán jamás. La hipótesis se derrumba apenas Erdosain consigue el dinero y el dilema con que se inicia la novela queda desbaratado.

En el capítulo siguiente, la pertinencia de la anécdota inferida en los comienzos, experimenta una negación sorprendente. Por un momento, Erdosain se resiste a aceptar la ayuda del Rufián. El episodio es decisivo y puede leerse, también, como la transparencia del momento en que un texto vacila entre ser lo que será o ser completamente otro. De todos mo-



dos, lo cierto es que el motivo del estafador en aprietos queda, finalmente, fuera de foco. La resolución de una pequeña incógnita anteriormente planteada:

Cuando tuvo la idea, cuando una pequeñita idea lo cercioró de que podía defraudar a sus patrones, experimentó la alegría de un inventor. ¿Robar? ¿Cómo no se le había ocurrido antes? Y Erdosain se asombró de su incapacidad, llegando hasta a reprocharse su falta de iniciativa, pues en esa época (tres meses antes de los sucesos narrados) sufría necesidades de toda naturaleza, a pesar de que diariamente pasaban por sus manos crecientes cantidades de dinero. Y lo que facilitó sus maniobras fraudulentas fue la falta de administración que había en la Compañía Azucarera (pág. 26).

Estamos sobre el final de «Estados de conciencia». Según ciertas reglas de codificación retórica, luego del corte en suspenso, lo que se espera es la explicación del enigma, esto es, cómo ocurrieron los robos. El encuentro con Haffner y el Astrólogo diluye definitivamente los enigmas del comienzo: cómo robar/cómo devolver lo robado. La cuestión abandona los cimientos de la narración. Erdosain explica la mecánica del fraude. Haffner ofrece la suma requerida. Con gran velocidad, *Los siete locos* se desplaza hacia otro área para sostener el interés frente a la pérdida. A ambos lados se desarrollan nuevos ejes: la sociedad secreta y la historia del humillado. Sin la sistematización de los relatos dentro de los relatos, ni la simetría o la intención de desplegar un atisbo de «totalidad con coherencia», las historias posibles y embrionarias dejan un reguero de novelas no escritas, en estado de latencia. Cuando parece producirse un trasvasamiento hacia el tópico del marido engañado, tópico que cuenta incluso con una marca de suspenso que lo habilita para crecer («Elsa se había ido y ¿ya no vendría más?»), el interrogante desplaza el anterior sujeto y por lo tanto el objeto de la preocupación planteada: «¿Qué diría Barsut?». Si reconocer un tópico significa poder proponer una hipótesis sobre determinada regularidad del comportamiento textual, la respuesta que da *Los siete locos* atenta precisamente contra la expectativa de una regularidad de comportamiento.

La nueva hipótesis que regula la novela parece ser el relato de la formación de una idea; la de **ser** a través del crimen. El arco que va desde la idea hasta su (falsa) ejecución articula el desarrollo posterior del texto. No se abandona, sin embargo, su funcionamiento de rebarbas. Los episodios «marginales» (Ergueta, los Espila, aún las reuniones de la sociedad secreta) dan cuenta de la expansión no económica que establece el funcionamiento de la obra.

VI. El fraude y la impostura

«La gente recibe la mercadería (la literatura) y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificacio-

nes, que también se inspiraron en falsificaciones». El exabrupto de Arlt en una de sus *Aguafuertes* no ha necesitado esperar la aparición de teorías de la ficción, para las que un texto narrativo es una serie de actos lingüísticos que fingen ser aserciones. A la situación fundante de todo relato, adscribe el autor de *Los siete locos,* como ideología, su literatura.

Las formas de la falsificación son infinitas y como la enfermedad, poseen su propia inteligencia. El fraude, la simulación, el engaño, la hipocresía, los móviles desviados, son la materia novelística. Tópicos comunes a la literatura llamada de izquierda contemporánea a Arlt, mediante los cuales se propone desenmascarar la iniquidad del mundo, son en *Los siete locos* la materia misma de su composición. Gobiernan las relaciones del narrador con sus personajes y con sus lectores, las de los personajes entre sí, las del autor con el lector y las de la obra con sus intertextos. En este doble fingimiento, la ambigüedad desempeña un papel decisivo y fuera de la lógica, haciendo de todo lo que se dice sentidos complementarios a la vez que excluyentes. Ni totalmente verdadera, ni totalmente falsa, la ausencia de normatividad genérica, moral y narrativa borronea el *status* de lo que desde fuera se postula como verdad y como mentira. Erdosain cree engañar a Barsut, quien a su vez lo engaña, no dejando por ello de ser engañado. El Astrólogo funda su programa en la mentira, a pesar de lo cual sus interlocutores confían en él (la explicación de esta confianza requeriría un retorno sobre la paradoja del cretense). El engaño, finalmente, termina por parecerse a la verdad y hace de ella un instrumento perfecto.

El episodio del Mayor (incluido precisamente en el capítulo «La Farsa») produce este efecto de la inestabilidad de lo verdadero. La condición auténtica de militar se presenta como una comedia que acaba siendo verdadera, si es que acaba siendo algo, pues la aclaración del enigma hace más por agregar que por eliminar confusión («Nota del comentador: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo sino auténtico y que mintió al decir que estaba representando una comedia», pág. 160). En el sistema que resulta, P y no P son posibles, sin identidad y sin tercero excluido. Se falsifican circulares, billetes, asesinatos, mesías, minas de oro e intenciones. Erdosain —el loco— finge su locura, que por otra parte es real. Representa su realidad como comedia:

> De pronto el semblante de la remota criatura estalla en él como una flor e, inmensamente avergonzado de **la comedia que representa,** baja de la planta (pág. 105).
> Lo curioso es que a momentos sentía grandes impulsos de alegría, deseos de reírme para simular un paroxismo de locura que no existía en mí (pág. 123).

La mentira como programa convierte en la representación de una falsedad toda interlocución ante un otro de turno (la calificación del interlocutor siempre se expresa como la mención del «otro». Especialmente en el

capítulo «El odio», que coincide con la aparición de Barsut, *Doppelgänger* de Erdosain). Hay pues, un falso/verdadero Mayor, un falso cronista o falso transcriptor. También una falsa coja; y es tan convincente el efecto de confusión, que aunque se aclara expresamente que Hipólita no es renga, se la ha incluido en estudios sobre la deformidad física en los personajes arltianos. En el engaño tramado por *Los siete locos* ha sucumbido más de un crítico con títulos y todo parece indicar que seguirá ocurriendo.

Si la novela es exhaustiva en su advertencia de que todo es sospechoso ¿por qué no sospechar de ella? Pura ficción y puro fingimiento dibujan en el libro la forma de un laberinto.

Toda perspectiva es fraudulenta y todo rol intercambiable, como lo demuestra el minucioso desmembramiento de la pareja víctima y victimario. En la rápida inversión de los papeles que sucede al planteamiento inicial, que presenta a Erdosain como la víctima de la delación de Barsut ante la Compañía Azucarera, se declara que toda previsión se basa en la sospecha. Un programa de lectura que hace un guiño que, como el de Barsut al Astrólogo tras su supuesta ejecución, va dirigido exclusivamente a quien pueda captarlo.

¿Quién es la víctima de quién? Elsa abandona a Erdosain y, precisamente por eso, Barsut lo abofetea, sintiéndose «cornudo y apaleado». Migración de emociones y roles que transgrede los espacios destinados a contener a cada sujeto, cada nombre. Enfrentados ambos personajes, Barsut confiesa sus múltiples proyectos para asesinar a Erdosain («¡Cuántas noches me acosté pensando en el modo de **secuestrarte**! Hasta se me ocurrió mandarte una bomba por correo, o una víbora en una caja de cartón. O pagarle a un chófer para que te atropellara por la calle», pág. 81), y al pie de esa confesión, Erdosain pergeña su idea: matar al otro, como extrayéndola de un espejo que le revelara su propia identidad. Es en esta solidaridad última donde los papeles pueden intercambiarse («Erdosain lo sentía en sus inmediaciones **no como a un hombre, sino precisamente como a un doble**», pág. 83. «Sí, era probable que para vivir tranquilo fuera necesario exterminarlo y la "idea" se reveló fríamente en él», pág. 84). El vaivén entre la víctima y el victimario sostiene entonces la anécdota. La preparación del secuestro-asesinato de Barsut desplaza a la periferia el resto de las obsesiones de Erdosain.

El mecanismo de relojería que permite engañar con la verdad, funciona en este punto como una invención perfecta del lenguaje. El final de la novela va a desmentir con contundencia la posición de Erdosain como ejecutor de sus planes con respecto a Barsut. Antes de eso, *aunque como señales que no pueden ser captadas,* algunas hilachas del final se enhebran en el texto y anuncian la muerte de Erdosain:

Sabía que iba a morir, que la justicia de los hombres lo buscaba encarnizadamente... Más tarde la autopsia reveló que ya estaba avanzada la enfermedad en él. En tanto hablaba, yo le miraba a Erdosain. Él era un asesino y hablaba del sentimiento absurdo (pág. 112).

¿Qué información ofrece el narrador en esta cita? Sintetizando:

1) Que Erdosain morirá y que ya lo presentía.

2) Que es probable que las causas de su muerte fueran oscuras, tal como lo sugiere la práctica de la autopsia.

3) Que es un asesino.

El único dato impactante de toda la serie de afirmaciones es el de la muerte de Erdosain. En el contexto parece, sin embargo, justificarse. Si efectivamente, Erdosain matara a Barsut, es probable que la justicia lo persiguiera. Esa inferencia es, lógicamente, la inducida. Táctica típica del engaño en *Los siete locos,* que obliga a prever erróneamente la muerte de Barsut, sostenida por sus efectos en el protagonista, en la idea de que su destino como víctima está sujeto a la presentación de Erdosain como su victimario y la conjura planeada para ejecutarlo. Desde esta perspectiva, no carece de sentido que el narrador presente a Erdosain como asesino. La verdad, en cambio, es que la neutralización del complot por la complicidad entre el Astrólogo y Barsut, sí supone una novedad en la calificación de Erdosain como asesino. El dato verdadero se oculta bajo la predictibilidad de los sucesos narrados hasta ahora, disfrazado en todo caso, de información redundante. El texto no admite cargos de falso testimonio: aunque la verdad no pueda leerse, ha sido dicha.

«Iba con Barsut como un condenado a muerte marcha hacia el paraje de la ejecución»: enunciado tan maquiavélicamente certero que casi previene el apuro de la lectura. Una leve señal de la sintaxis refiere la comparación al sujeto de la frase. ¿De la ejecución de quién? En este punto de las cosas, el condenado es Barsut, quien se dirige —supuestamente— hacia el paraje de su ejecución. Esa mención del condenado a muerte, en ese contexto, contamina la gramática y la sintaxis, excediendo al sujeto y contagiando al otro. Y sin embargo, nadie ha mentido. Lo que ocurre es que la verdad es ilegible. La misma trampa de sentido se tiende en el relato del viaje a Temperley, teóricamente, el último trayecto de Barsut. Dice el narrador:

A momentos me decía lo curioso que hubiera resultado para los otros pasajeros el saber que esos dos hombres, hundidos en el acolchado de cuero de los asientos eran: uno, el próximo asesino y el otro, su víctima.

Lo que se dice es, en cierta forma, verdadero y, en cierta forma, falso. Es verdadero porque en efecto, Erdosain es un homicida *(Los lanzallamas* habrá de confirmarlo). Es falso, porque Erdosain no será el asesino de Barsut y más aún, porque Barsut no morirá. Es el vínculo entre el uno y el

otro el que está puesto en cuestión. Erdosain es, al mismo tiempo, un asesino («uno») y una víctima («el otro»). La posibilidad de llegar finalmente a este estado fugaz de certidumbre, incluye un paseo por el dominio del error. La adecuación del enunciado a los acontecimientos futuros del relato es indubitable. Pero le es preciso travestirse primero bajo la forma de lo falso.

No hay lugar estable de lo cierto, como parece indicar, sin mentir —una vez más— la comedia que todos representan. Erdosain frente a los Espila, Barsut frente a Erdosain y viceversa, Hipólita frente a la familia de Ergueta y frente a Erdosain, el Astrólogo frente a Bromberg, frente a todos los demás, el confiable narrador frente a Erdosain, quien le abre su corazón.

La deixis pronominal, de escasa densidad referencial, se convierte en el instrumento más dotado para esta estrategia de mantención del desequilibrio. Un ejemplo: Barsut ya ha sido secuestrado. Él, Erdosain y el Astrólogo están reunidos en el calabozo de la quinta. El Astrólogo propone al cautivo negociar su libertad a cambio de una suma, en presencia de Erdosain. La voz del narrador cierra el capítulo:

Aquello era mentira, pero Barsut no se conmovió. Erdosain observaba el impenetrable rostro romboidal del Astrólogo. Era evidente que **éste** estaba ejecutando una comedia y que en ella Barsut no creía, seguro de que el **otro** lo engañaba.

Convengamos que este párrafo se adapta a cualquier interpretación. Se sabe que algo es mentira (la opacidad referencial de «aquello» no compromete la identificación de lo que se supone sea mentira). Es otra vez uno y lo otro, verdadero y falso. Hay engaño y comedia, pero no lo que la novela induce a suponer y mucho menos quién sea el burlado. Parece razonable deducir que Barsut desconfíe verdaderamente y que sospeche que el Astrólogo lo matará a pesar de su dinero. Todo esto es, como se verá, absolutamente falso. Pero es falso el razonamiento, no lo que está dicho. Rellenando simplemente de otra manera lo que los pronombres permiten eludir, no hay aquí una palabra que falte a la verdad. Efectivamente, es mentira que se piense asesinar a Barsut (aquello). El Astrólogo ejecuta una comedia y en tanto cómplice, Barsut no cree en ella. Un simple cambio de sujetos gramaticales hace posible que Barsut esté seguro de que el otro lo engañaba, si se sustituye «otro» por Astrólogo y «le» por Erdosain.

Los siete locos es el simulacro de varios simulacros. Comprometidos con la impostura que es la empresa literaria, todos los que participan de ella son solidarios y víctimas de su embrujo. Solamente el lector tiene un deber: no quedar atrapado en ese material escurridizo, iniciarse en la ordalía artliana que ha diseñado un *Bildungsroman* para lectores y que ha, paradójicamente, sucumbido a su propia dificultad. Ejemplarizador recorrido de un texto que erige la frustración del lector como operación fundamental



y que encontró la misma frustración como compañera de ruta de su propio recorrido. Porque hay que aceptar que lo que se dice de *Los siete locos* o no es suspicaz, o es sospechoso.

Respecto de algunas valoraciones

1. «Arlt cree que el industrialismo es el paso necesario para la independencia económica del país, pero no tiene conciencia política necesaria para explicar al lector que esta independencia no puede alcanzarse a través de un desarrollo fascista».

2. «Arlt, que odia el orden del mundo que lo rodea, el cosmos en que se ha visto integrado, acepta y acata ciertos valores elaborados por ese mundo».

3. «La contradicción en que se debate la ideología arltiana es que se quiere revolucionaria porque denuncia a la sociedad, pero al hacerlo desde la perspectiva de la clase consolida la estructura social».

4. «Su obra (la de Arlt) tiene atisbos políticos e ideológicos que, juzgados con riguroso criterio científico, son discutibles. (...) Por eso, su obra está empapada de un espíritu de crítica social que debemos recoger, y de un tono de desesperación que debemos rechazar».

5. «... ese mundo de ficción comenta, a través de lo imaginario, eso que no depende de nosotros. Para comenzar a percibir de manera distinta sería preciso la realización de un proyecto revolucionario».

6. «Ideológicamente Arlt se nos aparece, a través de sus declaraciones y de sus obras, como desprovisto de clara conciencia de clase. Esta inconsistencia de su pensamiento político se manifestará con toda claridad en el desarrollo de su obra narrativa».

7. «La crítica planteada por esta obra *(La isla desierta)* no va más allá de la constatación de ese estar del hombre en el mundo. Un paso más habría sido la proposición de destruir las bases de esa sociedad».

8. «El personaje quisiera golpear a los poderosos, pero en lugar de hacerse revolucionario se convierte en asesino o delator».

Estas afirmaciones —pecados cuyos autores, para respetar el dicho, no han de abandonar su anonimato— están todas referidas a Arlt, sus personajes y/o sus obras. La secuencia valorativa revela que, sean cuales fueren sus particulares expresiones, hay algún territorio común o entrada persistente para la lectura de Roberto Arlt. También es cierto que existen maravillosos lectores y críticos de su producción literaria. Al margen de ellos, lo que interesa es la manera en que la crítica arltiana ha coincidido en rescatar de esa obra, un proyecto político e ideológico que pudiera considerarse progresista, y la aserción general de que ese propósito, cargado sobre

las espaldas de Arlt, se frustra de alguna u otra manera. Es curiosa tanta unanimidad en la utilización de un mismo procedimiento, que consiste en poner al autor y a su obra con alguna intencionalidad ideológica que a la larga se verá como irresuelta. Como producto de esa confrontación entre obra literaria y «proyecto» —expresado de la manera más contrafáctica posible— surge una sintaxis, de contenidos variables, dominada por la adversatividad para aceptar enteramente el valor de la narrativa de Arlt. Permanentemente en disponibilidad de ofrecer un plus que nunca se hace visible, la obra resulta siempre decepcionante para estas lecturas. Más que ninguna otra, la producción arltiana provoca en estas interpretaciones menos un hallazgo que la resentida admisión de que algo que está todo el tiempo a punto de ser dicho, elige callar. Eso que la obra no dice o que no es capaz de revelar, aparece como el proyecto literario e ideológico que el autor no pudo cumplir.

Informe, caótica, frenética o desesperada (tales los calificativos que acompañan la descripción de la literatura arltiana), parece dar para todo y acaba por revelar incontinencias (sus excesos) o vacíos. Más que una lectura respetuosa de la letra, esta adversación (no nos referimos a la crítica tradicionalmente detractora de Arlt) parece asumir la herencia de un tópico, fundado en un espacio que el sistema literario deja vacante para Arlt y que le atribuye un lugar, un lenguaje, una ideología. El gesto de la crítica no puede, entonces, librarse de su pasado. ¿Podemos hoy nosotros, ahora que la herencia ha cambiado y sin embargo escribimos sobre Arlt —como sobre nadie— respetando alguna tradición?

Lo de Arlt es un caso. El caso de la literatura argentina. Casi como el loco de la familia. Genio o tarado. Como la manzana de la discordia, es lanzado sin dirección precisa. Todos nos sentimos llamados entonces a defenderlo, a decir por él lo que en verdad él quería haber dicho. Así, el Arlt héroe, el visionario, el profeta, el transgresor, es prisionero de sí mismo; entrampado en una ideología y unas prácticas de las que parece querer escapar, según lo explica la misma crítica que se cree con la misión de sobreseerlo.

En otra línea posible de interpretaciones, el gusto, sistema de prohibiciones que impide hablar de los objetos, aparece desplazado en el uso de las palabras «autenticidad» y «sinceridad» para referirse a Arlt y revela uno de los obstáculos con los que su literatura ha enfrentado a los lectores. Sinceridad y autenticidad. El significado de estos calificativos dibuja el gesto de la justificación y recubre pudorosamente aquello que en las obras de Arlt ha escapado a la interdicción. Arlt es auténtico o sincero porque no puede evitar callar lo que dice (pese a la rigidez normativa que pesa sobre ciertos temas y su representación), ni cómo lo dice.

Quien dice sincero piensa «sórdido». De la negativa a aceptar a Arlt por su obscenidad o incorrección, se pasa a glorificarla, pero manteniendo el juicio y la acusación. La palinodia intercambia sordidez por sinceridad. Perdón otorgado desde una cima moral, en el toma y daca que permite equilibrar la amoralidad de una literatura con la inmoralidad de una sociedad. Alguna vez hemos leído que cuando se le reprocha a alguno hablar con exceso de la sexualidad, debe entenderse que hablar de la sexualidad es siempre excesivo. Y esta idea de lo excesivo, está en línea con otra larga serie de adjetivos (frondoso, abigarrado, frenético, caótico, etc.) que se desliza sin pausas en las lecturas sobre Arlt, revelando mucho más que una impresión sobre las obras, un discurso sobre el gusto.

Claudia Gilman



El Astrólogo y la muerte

Los siete locos puede leerse, lo mismo que *El juguete rabioso,* como una historia iniciática en clave de parodia. Silvio Astier se formaba para héroe, a través de los siete maestros del trivio y el cuadrivio, y resultaba un traidor. Erdosain se forma, en una logia también signada por el siete (número que puede simbolizar el ciclo formativo, la perfección del educando), para convertirse en militante de la revolución social, y acaba en suicida.

En esta perspectiva, alcanza un relieve privilegiado la relación de Erdosain con el Astrólogo, que parece ser el ideólogo más importante del grupo. Es una relación pedagógica, la del discípulo con el maestro. Aún más, releyendo el prólogo que Roberto Arlt pone a la segunda parte de la novela, *Los lanzallamas,* puede imaginarse que toda la obra está escrita desde el punto de vista del Astrólogo. En efecto, al final, este personaje desaparece del relato, acompañado de su pareja, la prostituta, dejando en situación desamparada y límite a sus compañeros de logia. De algún modo, lo mismo que hace el narrador.

La doctrina del Astrólogo parte de un supuesto radical: las sociedades están al borde de un colapso del sistema capitalista, cuyo agotamiento abre un vacío histórico, que han de ocupar los revolucionarios. Es una ideología radical, en tanto hace a la raíz del orden social. Se arranca, también de raíz, el sistema anterior, o sus restos, y se planta el nuevo vegetal, el nuevo bosque, en un territorio desertizado, la hora cero de los tiempos nuevos.

El Astrólogo, vestido de amarillo como un sacerdote budista —según lo caracteriza el narrador— funge de oficiante y fundador en esta violenta ceremonia de regeneración. Diseña una logia secreta, a la manera del Ku-Klux-Clan, sin saber si será bolchevique o fascista. Convoca para integrarla a un público bien perfilado:

...los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes... los que tienen un plan para reformar el universo, los empleados que aspiran a ser millonarios, los inventores fallados... los cesantes de cualquier cosa, los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar...

Es decir: se trata de gente insatisfecha pero que ha identificado claramente el objeto de sus deseos. Una comunidad de deseantes, a los cuales el líder promete una organización capaz de saciarlos. En este sentido, el Astrólogo es un dirigente autoritario, que pide la plenipotencia para calmar el deseo del conducido, prometiendo la satisfacción completa, la dicha, al tiempo que sabe de antemano que ésta es imposible. Un incrédulo que retoriza la credulidad de los otros, la creencia que genera el deseo, y la encamina hacia una concentración de poder.

El Astrólogo es anticapitalista, pero desde una perspectiva ascética que recuerda la condenación del mundo por el sacerdote. Esta sociedad es mala porque es atea, hedonista, escéptica y competitiva. Su modelo humano es un sujeto «cobarde, astuto, mezquino, glotón, lascivo, escéptico y avaro», del cual «nada debemos esperar».

Por ello, el Astrólogo reprocha a los socialistas y los demócratas que aboguen por la paz y la evolución. Él quiere una revolución que se caracterice por su violencia y se legitime a partir de ella: «...que se compone de fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre, terror. Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina». Una revolución provocada por los mayores revolucionarios, los capitalistas monopólicos que construyen máquinas capaces de generar millones de parados. Cuanto peor, mejor.

Este modelo de cambio consiste en ceder la lógica a los hechos, poniendo el medio como fin. Es la inversión, por reducción al absurdo, del principio maquiavélico. Un buen fin político hace buenos a unos malos medios, pero hacer el mal es perseguir, de hecho, la consecución del mal. He aquí la lógica de los hechos. O, si se prefiere, la revelación, en la acción, de los fines ocultos en la materia de la acción. Lo que Sartre llama la contrafinalidad inscrita. En otro vocabulario, el inconsciente o la astucia de la historia.

El Astrólogo discurre que si, para cambiar la sociedad, hace falta eliminar una vida humana, esta vida vale menos que la de un perro. Lo importante es triunfar, ya que la victoria funda la nueva legitimidad. Toda ley es la violencia del triunfador convertida en fuerza legal. Nadie se cuestiona las vidas que han costado Lenin o Mussolini (sic el Astrólogo) porque han triunfado. Es el nihilismo del poder, la proclamación de que todo poder es legítimo porque es poderoso. Nietzsche y su voluntad de dominio, pasados por el joven Hitler. Todo lo concreto se somete a la más abstracta de las ideas, la del puro y sumo poder.

Visto con distancia histórica, este discurso del Astrólogo se inserta en la frontera que Drieu la Rochelle definió como el camino que huye de Ginebra (la pacifista Liga de las Naciones) y conduce a Roma o a Moscú. Al fascismo o al leninismo. En esa frontera, ciertos intelectuales desesperados

de la burguesía humanista marcharon hacia posturas radicalizadas. Aragon, Malraux y Eluard en un sentido; el mismo Drieu, Brasillach y Céline, en otro. Con mucho en común: la busca del *apocalipsis* por medio de *la ilusión lírica* de *la burguesía soñadora.* El Guernico de Malraux y el Gilles de Drieu pelean en la misma guerra (la civil española), en bandos opuestos y con igual misticismo guerrero y redentorista.

El Astrólogo junta, con lógica de cambalache, cínica y rigurosa, a Lenin y Mussolini, a Guernico y Gilles. Si se hurgan las raíces, se advierte que la coincidencia es profunda. Lenin y Mussolini derivan de Georges Sorel e invocan un socialismo radical que se convierte en nacionalista y se tiñe de populismo. Ambos piensan la política como una traducción de la guerra, según Clausewitz. Y si Lenin proviene del nihilismo romántico ruso, Mussolini proviene del nacionalismo populista romántico del *Risorgimento* italiano. Las dos corrientes, el comunismo y el fascismo, ven al Estado, hegelianamente, como la cima moral de una sociedad, donde se totaliza el *ethos* comunitario. El Estado es totalitario porque el sumo bien común permite totalizar todos los aspectos de la vida humana, sustraídos al mundo incierto y libre de la privacidad, lo propio y lo íntimo, característicos de la caduca civilización liberal.

Un toque de futurismo italiano (otro radicalismo que acaba orientado al autoritarismo) se agrega a la ensalada ideológica del Astrólogo. Ese futurismo que tanto influyó en las vanguardias argentinas del veinte. La logia habrá de sostenerse con una red de prostíbulos, base de la academia revolucionaria. Es una organización militar, fundada en la obediencia, y con una mística industrialista, típica del futurismo. Estas palabras del Astrólogo podrían ser de Marinetti:

> ...hay que hacer ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes fue descubrir un continente...

El ingrediente más *fuerte* de la ideología del Astrólogo es nietzscheano. No es difícil que, entre las lecturas de Arlt, vinieran, por junto, los textos de Nietzsche mezclados con los de anarquistas magistrales (Malatesta, Kropotkin) y críticos de la religión (Renan, David Strauss), impresos por las mismas editoriales valencianas y barcelonesas. La síntesis es una suerte de superhombre que el Astrólogo define como «un hombre soberbio, hermoso, inexorable, que domina a las multitudes y les muestra un porvenir basado en la ciencia». Un «príncipe de la sapiencia» que instaure una dictadura de industriales (no de políticos ni de militares) y cuyos modelos son los millonarios norteamericanos, Ford, Rockefeller, Morgan, capaces de fabricar suficiente explosivo como para destruir la Luna.

La figura del dinamitero, tan anarquista, sirve para situar este nietzscheísmo ecléctico y un tanto sobado. Se trata de destruir el escenario de la historia e instaurar la discontinuidad revolucionaria. El superhombre es la criatura de la aurora, el que sólo tiene futuro y puede prescindir de la historia. Es un recuperador de paraísos perdidos, un dios primaveral, un fundador, que inspira al Astrólogo la manida figura del podador, del regenerador, del férreo cirujano de la historia. El Astrólogo, en efecto, propone «la poda del árbol humano... una vendimia que sólo ellos, los millonarios, con la ciencia a su servicio, podrán realizar».

Durante siglos, los superhombres han de consagrarse a la destrucción, hasta que sobreviva un puñado de elegidos que se recoja en un islote (la isla de Utopía, ciertamente) y eche las bases de la nueva sociedad.

Ahora bien: la condición para que el superhombre se imponga es su histrionismo. El demiurgo de Nietzsche es, como recordamos todos, un bailarín, un histrión. No debe creer en lo que hace creer a los demás, ha de saber lo ilusorio que es como objeto del deseo común: la omnipotencia. Se trata de hacerles engullir «la divina bazofia». Por ello, su público privilegiado es la juventud, tan entusiasta como estúpida. Para ella montará festivales, desfiles, colecciones de uniformes y banderas, etc. Los años veinte asisten a un juvenilismo político de posguerra, que exalta al soldado, el cual siempre es joven, y a su réplica en la paz, el deportista. El mesías del Astrólogo será un hermoso efebo milagrero, con un templo *Kitsch* en algún lugar de la Patagonia. Él aterrorizará a los débiles, inflamará a los fuertes, revolucionará las conciencias exaltando la barbarie. La política, según el principio fascista descrito por Walter Benjamin, se estetiza: es bello quemar vivo a un hombre en un lugar público.

La destrucción radical es la condición para la nueva vida, el crimen es el preludio del amor. Tánatos anuncia a Eros:

> También sé que el amor salvará a los hombres; pero no a estos hombres nuestros. Ahora hay que predicar el odio y el exterminio, la disolución y la violencia. El que habla de amor y de respeto vendrá después. Nosotros conocemos el secreto, pero debemos proceder como si lo ignoráramos. Y Él contemplará nuestra obra y dirá: los que tal hicieron eran monstruos... pero Él no sabrá que nosotros quisimos condenarnos como monstruos para que Él... pudiera hacer estallar sus verdades angélicas.

En torno al Astrólogo se nuclea un par de ideólogos que le valen de eco y completan su doctrina. Uno de ellos es el Buscador de Oro, pionero en un mundo sin tierras incógnitas, modelo de *esprit fort* de los años veinte, que declara:

> Estableceremos una aristocracia bandida. A los intelectuales contagiados del idiotismo de Tolstoi los fusilaremos, y al resto, a trabajar para nosotros. Por eso admiro

a Mussolini. En ese país de mandolinistas estableció el uso del bastón y aquel reinado de opereta se convirtió del día a la noche en el mastín del Mediterráneo.

El Buscador también imagina escenarios de refundación y de utopía, que lo llevan a la figura mística del desierto donde habitan los monjes solitarios. Propone huir de las ciudades, donde la chusma ladra en los comités (sic unas palabras que parecen lugonianas): no se puede «creer en el montón», los campesinos rusos no siguieron a Lenin. Los paradigmas de organización están en los cuarteles, los monasterios, los grandes almacenes donde el trabajo se ha militarizado (cabe pensar en la Metrópolis que aparece en el film homónimo de Fritz Lang).

El Mayor es un militar desengañado de la democracia y el parlamento, que considera a un político, siempre, menos culto que a un teniente primero. Para gobernar sugiere imitar las cualidades de un capataz de estancia. La sociedad ha de ser guiada por el ejército, que es su estado superior. El Mayor es nacionalista y comunista, a la vez. Quiere combatir al capital extranjero y dar a la sociedad un aspecto completamente comunista (sic). Por medio de una organización celular bolchevista, implantará el terror y, por fin, el golpe de Estado. Algunos terroristas serán fusilados, según suele ocurrir en estos casos, y el orden nuevo tendrá lugar. La vida política será prohibida y habrá una dictadura militar.

Mirada con distancia y en el contexto de la historia argentina, la piña doctrinaria formada en torno al Astrólogo tiene mucho de profético. Describe con nítido perfil los extremismos que se forjan en la sociedad argentina durante los años veinte y que empiezan a operar, por medio siglo, a partir del golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930, que ocurre entre la publicación de *Los siete locos* y la de *Los lanzallamas.*

La síntesis de socialismo-anarquismo-activismo-fascismo es la que personifica Leopoldo Lugones y que culmina con su discurso de Ayacucho y sus libros *La patria fuerte* y *La grande Argentina.* La superioridad del ejército sobre la sociedad civil, su custodia de los valores eternos de la nacionalidad y su capacidad para generar el nuevo orden social, aparece en el texto de todas las proclamas de los golpes de Estado (1930, 1943, 1955, 1966, 1976). A veces se llama Revolución Nacional, otras Revolución Libertadora, Revolución Argentina o Proceso de Reorganización Nacional. El histrión paternal que encarna la omnipotencia del deseo multitudinario se parece mucho a la actitud del matrimonio Perón-Evita. El comunismo militarizado, antiimperialista y radicalizado del Mayor anticipa a los guerrilleros de la década del setenta.

Si se amplía la perspectiva, entonces el radicalismo terrorista del Astrólogo se inscribe en ese mundo fantasmal que recorrió el Mundo entre ambas guerras: la inmediata destrucción del capitalismo. Lo creyeron las iz-

quierdas con alborozo y las derechas, con pánico. Parece que se equivocaron. Ni el capitalismo estaba por estallar ni la historia se iba a quebrar en un abismo de discontinuidad. Pero de estas ilusiones vive la historia misma y por eso puede (re)contarse.

El Astrólogo es, de alguna manera esperpéntica y microscópica, la figura donde quiebra el humanismo del siglo XIX. Pero, para existir, le hace falta una contrafigura, el esclavo que justifique al amo, el discípulo que otorgue identidad al maestro: Erdosain.

La fascinación que Erdosain siente por el Astrólogo se parece mucho a la del *uomo qualunque* por el *condottiero* fascista. Humillado por el poder ajeno, impotente en lo social y tal vez en lo sexual, siente su vida anecdótica como extraña y su vida auténtica, como lejana, perdida o arraigada en el *ailleurs* de los surrealistas. Estas dos vidas se suturan en el crimen, ya que éste atrae sobre Erdosain la mirada de los otros, la atención de los poderes que se inquietan cuando alguien ejerce el poder máximo que un hombre puede dirigir a otro: el absoluto poder de matar. La fantasía de Erdosain es pasar del anonimato al nombre, deviniendo Erdosain el asesino.

El Astrólogo entiende el problema de la identidad de Erdosain desde la perspectiva metafísica. Si Dios ha muerto, no existe la identidad, nadie es nadie. Si no hay un Legitimador Supremo, nada es legítimo. Toda acción es moralmente factible y se legitima como tal acción, por sus resultados, según el encuadre nihilista antes descrito. Muerto Dios, la identidad se disuelve y el otro se torna imperceptible. No hay padre que reconozca a Erdosain como hijo, ya que se ha roto la cadena legitimadora paterna, que parte del padre sin padres, Dios. Si Él no existe, soy nadie, puedo quitar la alteridad a cualquiera, matándolo, ya que no me vale como reconocedor.

En lugar de Dios, el líder propone reconstruir la cadena de la ley a partir de su propio carisma de conductor o poniendo en lugar de Dios algo igualmente sagrado. La acción revolucionaria, por ejemplo. En este caso, es un fundamento falso, ya que se trata de una acción meramente destructiva, que se legitima en el acto de desaparecer. Erdosain es un impotente que se mira en el espejo de un castrado (el Astrólogo lo es) y éste se contempla, a su vez, en el espejo hueco de la disolución, la tumba de Dios. No hay legitimación que invoque meramente el Tánatos. La legitimación lo es de la vida y ésta se quiere renovada y continua a través del Eros, es decir la percepción del otro como alguien que merece perpetuarse. El Tánatos, y el terrorismo que se funda en él como sustituto de Dios, percibe al otro sólo como algo a destruir.

En plan paródico, vemos que el Astrólogo manifiesta su nostalgia por los conventos, los viajes a tierras iniciáticas, desconocidas y maravillosas. Por lo mismo, Erdosain lleva el nombre de Augusto (el divino, primer em-



Conrado Nalé Roxlo y Roberto Arlt

perador de Roma) y de Remo (uno de los fundadores de Roma). Proclama, nietzscheanamente, otra vez, que el planeta es de los fuertes, esos espejos donde pretende hallar el rostro de su devastada identidad.

También paródico es el grupo de los siete locos. Sometido al carisma de un jefe que habrá de abandonarlos en el momento preciso (preciso para él), es un conjunto que se disuelve en la insolidaridad del *lumpen.* Lo forman traidores, soplones, prostitutas, pequeños estafadores, rufianes, chantajistas, terroristas, locos místicos y suicidas. Acaban en la calle, la comisaría o el manicomio. Su objetivo indeliberado es el Tánatos, que los conduce, por variables caminos, a la disolución. Se fascinan y repugnan, a la vez, con el espectáculo objetivo del *lumpen,* la esperpéntica fonda de la calle Sarmiento, junto al diario *Crítica.* Un doble sentimiento que analizó agudamente Diana Guerrero en su estudio sobre Roberto Arlt *(El habitante solitario).*

Dije al principio que, quizá, la escritura de esta doble novela estuviese hecha desde el punto de vista del Astrólogo. En el prólogo a *Los lanzallamas,* Arlt explicita algunos principios de su poética que parecen dichos por su personaje, lo cual mostraría un circuito (cervantino, si cabe) de entrada y salida del texto. Se entra como Astrólogo, se sale como Roberto Arlt.

Dice el escritor que la literatura es palabra divina o diabólica, inefable en sí misma, susurrada al oído del escritor. Su traducción, legitimada por la autoridad del escritor mismo, es siempre distorsionadora, falsificadora, paródica. Da lo mismo, para el caso, la comodidad con que escriba el rico Flaubert o la incomodidad en que trabaja el pobre Arlt. En medio de un edificio social que se desmorona inevitablemente (sic) no hay tiempo para bordados.

Arlt propone escribir como a puñetazos, *crosses* en la mandíbula. ¿Del lector, quizás, o de la imagen que el escritor percibe en el espejo de su escritura? ¿Con la rabia del eunuco enamorado de una ramera frígida, tal el caso del Astrólogo? La violencia es sustituto de la potencia, el Tánatos es, como excluyente, una parodia destructiva del Eros. El terror, de la revolución. El cuerpo del eunuco, desprovisto de deseos genitales, es, por fin, la parodia del estado ascético, conveniente a un «sacerdote» como el Astrólogo.

«El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo», asegura Arlt en ese prólogo. ¿Quiénes son o somos los nosotros de ese «nuestro»? Aparte del obvio futurismo de la propuesta, ¿hay algo más que el futuro de la lectura convertido en nuestro por la fugaz comunión del texto y el lector?

Blas Matamoro



Revista de Occidente

Julio-agosto 1993 (número doble)

SETENTA AÑOS DE LA
REVISTA DE OCCIDENTE
(Julio 1923 - julio 1993)

LA RECEPCION DE LO NUEVO

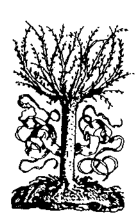
Antología: ensayo, narrativa, poesía,
crítica de artes y letras

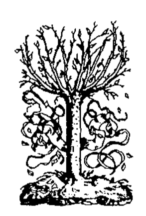
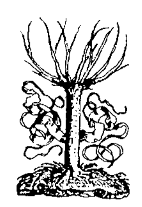
Rafael Alberti • Vicente Aleixandre • Francisco Ayala • Corpus Barga • Luis Cernuda • Juan Chabás • Rosa Chacel • Gerardo Diego • Enrique Díez-Canedo • Antonio Espina • Federico García Lorca • Manuel García Morente • E. Giménez Caballero • Ramón Gómez de la Serna • Jorge Guillén • Miguel Hernández • Benjamín Jarnés • Máximo José Kahn • Antonio Marichalar • Lewis Mumford • Pablo Neruda • Victoria Ocampo • José Ortega y Gasset • Emilio Prados • Adolfo Salazar • Pedro Salinas • Igor Strawinsky • R. M. Tenreiro • Guillermo de Torre • Jaime Torres Bodet • Paul Valéry • Fernando Vela • María Zambrano

L E T R A
INTERNACIONAL

NUMERO 28 (Mayo 1993)

RALPH DAHRENDORF: Cosas vistas y oídas de viaje por Europa
ADAM MICHNIK: Un aniversario molesto
DUBRAVKA UGRESIC: Mr. APC
VLADIMIR PISTALO: La caverna de Polifemo
EDUARDO SUBIRATS: Cuarteto español
OSCAR SCOPA: Escenografía del territorio ideológico
GYÖRGY KONRAD: Matar siempre es asesinar
JAVIER ALFAYA: La peste, un drama musical
SERGIO OLIVARI: Microbios, crisálidas y otros exterminios
MARIO MERLINO: Esto casi todo es un manifiesto
RETABLO (Peinture sur bois)
MARIO MERLINO: Confesión a voces
RAUL GUERRA GARRIDO: Madre, me encanta España. Madre, me espanta España
FERNANDO HUICI: Arco. Una planta de interior
JUAN MANUEL BONET: Miniaturas. Sobre el estado del arte
MARCOS-RICARDO BARNATAN: En el espejo de Arco
ANTONIO GRANADOS VALDES: Malevitch. Homenaje al cuadrado
Pascal Bruckner, Giulio Giorello, Rosa María Pereda, Marina Warner: Correspondencias



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1993

ABRIL 1993

MAYO 1993

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

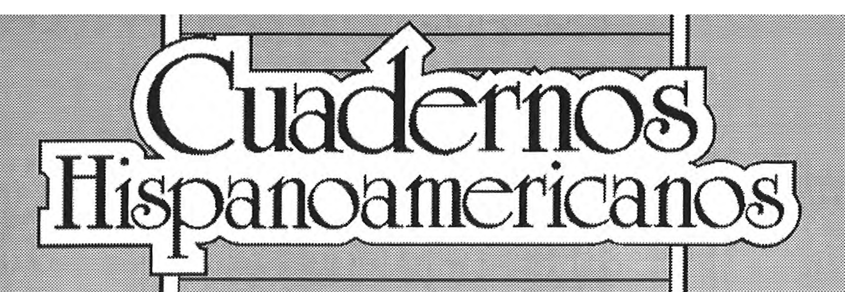
SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



1.000 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Con motivo del reciente cincuentenario de la muerte de Roberto Arlt, que se cumplió en 1992, y también porque nuestro número del trimestre julio/septiembre está dedicado a la cultura argentina actual, ofrecemos este Complementario a nuestros suscriptores. Arlt, conocido tardíamente en España, ha suscitado, no obstante, gran interés entre lectores y críticos. Su narrativa audaz y provocativa, su teatro alucinado y la ternura patética que revelan sus relatos se asocian a una obra periodística (las famosas «aguafuertes») recogida sólo en parte y que constituye una dispersa crónica de los sombríos y agitados años de la década de 1930.

Arlt es un escritor de la crisis. Patentiza la crisis de la sociedad argentina en torno a la Gran Depresión de 1929. Pone en escena la crisis de la novela educativa clásica, con sus secuelas técnicas en cuanto al discurso del narrador y el desarrollo de los personajes. Por fin, documenta la crisis de una lengua literaria (el español) sometida a un brusco, múltiple e intenso mestizaje en un país aluvional como la Argentina de principios de siglo.